



نبيل تاج

عشر سنوات
على إنشاء
لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

د لطيفة الزيات / حازم هاشم / سامح مهران



في هذا العدد

- الصاحبة : دعوة للاجتهاد فريدة النقاش ٥
□ هوامش نقدية : الأدب الانساني د. شكرى عياد ١٠

■ ملف العدد : عشر سنوات على ■

إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

- حوار مع الدكتور لطيفة الزيات أجراه : أحمد جودة ١٥
□ قراءة في أعداد مجلة « المواجهة » د. سامح مهران ٢٢
□ كتاب حازم هاشم : المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى عرض : محمد بروجوت ٣٠
■ قصص : شجر صغير أخضر يوسف أبو رية ٣٩
— يامين فوزى شلى ٤٥
— غرف للفضب نعمات البحيرى ٥١
■ قصائد : مراهبه الليلية محمد الطوى ٥٥
— حكايات سمير درويش ٦١
— رحلة القنديل هشام قشطة ٦١
— يا عشار يا بشار مسعود شومان ٦٥
— الوقت أحمد غازى ٦٩
■ أصوات جديدة : منار فاضل جلال تقديم د. سيد الجراوى ٧٢
■ مقالات : عرس الجليل : الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية سمير قريد ٧٦
— رد على الدكتور رفعت السعيد بشير السباعى ٨٦
— تعقيب على رد بشير السباعى د. رفعت السعيد ٩٠

■ الحياة الثقافية ■

- هل نقل سلمان رشدى ؟ سمير عبد ربه ٩٦
— مسرح : في صحبة نجيب محفوظ مسرحيا مجدى فرج ١٠٠
— مسرح : أملا يا بكوات المسرح القومى عبد الغنى داود ١٠٥
— قضية : الفلسفة تلك المفترى عليها حسن محمد حسن ١٠٩
— رسالة موسكو : المسرح في عصر نيرون وسينكا د. أبو بكر السقاف ١١١
— تجربة : أنا امرأة وأريد أن أكتب أهادي سعيد ١١٧
— وثيقة : لا للصهيونية / دفاعاً عن الثقافة القومية لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ١٢٢

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب التجمع
الوطني التقدمي الموحد

٤٦

السنة السادسة — أبريل ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكد

رئيس التحرير

فريدة البقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه يدر

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز
مكرّم التحرير

حلمي سالم

المشرف الفني

عبد العزيز جمال الدين

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوي

كمال رمسزي

محمد روميّش

□ من كتاب العدد □ —

د. أبو بكر السقايف : أستاذ بجامعة صنعاء . مفكر
تقدمي يمني : عضو اللجنة التوجيهية لمجلس السلام
العالمي .

سمير فريد : صحفى بجريدة الجمهورية ، وناقد
سينمائي ، عضو في كثير من لجان التحكيم السينمائية .
يوسف أبو رية : قصاص مصري . صدرت له
مجموعتان : « الضحى العالى » ، « عكس الرّيح » .
محمد الطويل : شاعر مغربي . صدر له ديوان في وقتك
البليكي هذا الخطاف .

اللوحات الداخلية

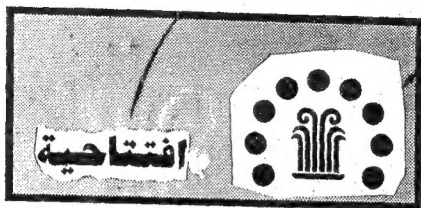
محمد حجي — شاكّر لعبي — عمر جهان

لوحة الغلاف : نبيل تاج

تصميم الغلاف : يوسف شاكّر

محسن ويلى : ناقد سينمائي عضو جمعية الفيلم .
وكاتب من كتاب نشرة نادى السينما المصري .

المراسلات : مجلة أدب ونقد — ٢٣ شارع عبد الحالىق
ثروت — القاهرة — مصر ت : ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات : (لمدة عام : داخل مصر) ١٢ جنيها
(البلاد العربية) : ٥٠ دولار — (أوروبا
وأمریکا) : ١٠٠ دولار أو ما يعادلها



دعوة للاجتهد : سلمان رشدي : الابتزاز باسم الدين

فريدة النقاش

« هنا لك شيء في عالمكم أيها النثريون غلط » ..
كان الراوى يردد هذه الكلمات للقسيسين الذين نزلوا الى الأرض
بهدف تخفيف شغلهم في مشهد من مسرحية « الانسان الطيب في
ستشوان » للشاعر والمسرحى الالماني « برتولد بريخت » . ولم
أجد أفضل منها تعبيراً عن الحالة التي تواجهنا الآن حيث هناك
غلط أصيل يمارسه بعض كتابنا ، حتى هؤلاء العلمانيون الذين
تحولوا فجأة الى رجال دين يصدرون الفتاوى ويترافعون باسم
الدين ، في حالة من الإبتزاز العاطفى العام ، بمناسبة تفجر
الأزمة العالمية حول رواية الكاتب الانجليزى الهندى الأصل
« سلمان رشدي » « أشعار شيطانية » ، والتي هي في المقام

الأول نص أدبي علينا أن نعالجه بمقاييس النقد الأدبي إذ لا يكون استخدام التراث في هذه الحالة سواء كان دينياً أو غير ديني سوى جزء من العالم الكلي لنص أدبي .

لابد من النظر له أولاً باعتباراه كذلك ، أما استخراج جزء منه ومحاولة خلق تطابق بينه وبين النص الديني أو التراثي فهو عمل لابد أن يشوه النصين معاً .

وننشر في هذا العدد تقريراً قصيراً عنها للزميل « سمير عبد ربه » ، على أمل أن نقدم في عدد قادم تحقيقاً شاملاً يتضمن قراءة مستفيضة لعالم الروائي وخاصة في روايته الأخيرة مثار الجدل العنيف ، والتي ربما كانت عملاً رديئاً من الزاوية الأدبية .

لكن ما يدعو الى الأسى حقاً أن كتابنا استجابوا للحملة بسرعة ، وأخذوا يتبارون في إدانة الكاتب وسبه والتشهير به ، دون أن يقرأوا الرواية ، ليكون كل هذا امتداداً لحالة الإبتزاز العام باسم الدين واحتكاره من قبل بعض الكهان ، وحيث لم يعرف الاسلام الكهنوت ، ثم فرض الوصاية باسم هؤلاء الكهان على عقول المسلمين ووعيههم الذين ينساقون - وراء التهديد المعلن والمضمّر - حيث لا يستطيع أحد أن يرى في رواية رشدي شيئاً آخر غير ما رآه ، أو يحللها تحليلاً مختلفاً ، ناهيك عن قدرته على الجهر باختلافه ان حدث . .

وقد تكون الرواية عملاً سيئاً وحتى بشعاً يستحق الرفض والسخرية بشرط ان يقرأها الذين يكتبون ، ويكونون وجهة نظرهم بشكل مستقل ، ليحترموا جمهورهم ويمارسوا دورهم القيادي في الدفاع عن حرية التعبير والضمير والفكر ، التي تقرها الدساتير وتختفها الممارسة .

ونحن ندعوهم أيضاً أن يضعوا في الاعتبار هذه الحقائق التي كشفت عنها منظمة العفو الدولية مع تفجر أزمة « الأشعار الشيطانية » . ذلك أن ما كشفت عنه منظمة العفو الدولية ، كان جديراً بالتوقف ، ومفرعاً لتضائل أمامه تلك الحملة الديماغوجية المهروسة التي يقودها « آية الله الخميني » ضد « كتاب » .



وربما كان تخطيط هذه الحملة قد جاء مواكبا بتعمد ، لإفصاح أمر الاعدامات الجماعية للمسجونين والمعتقلين السياسيين التقدميين في السجون الايرانية بعد أن قضوا سنوات طويلة رهن السجن والاعتقال ، وكان مفروضاً أن يفرج عنهم . وقد كشفت المنظمة عن سلسلة من المقابر الجماعية التي تكدست فيها جثث المشنوقين والذين أطلق عليهم الرصاص وقد تشوهت لدرجة أعجزت ذويهم عن التعرف عليهم ، ولم يفعل أي منهم شيئاً .

قلع الغيورين على الاسلام أن يلتفتوا بصورة مشابهة لهذه الوقائع وأن يتكاتفوا لادانتها وفضحها ويعملوا على وقفها . فالذين أعدموا غيلة هم مسلمون أيضاً . وقرار اعدامهم الجماعي اتخذ على أعلى المستويات في ايران شأنه شأن قرار إعدام « سلمان رشدي » ، بعد تكفيره ، والذي جاء بعد خمسة شهور من صدور الرواية ولدى تفجر مأساة الاعدام الجماعي

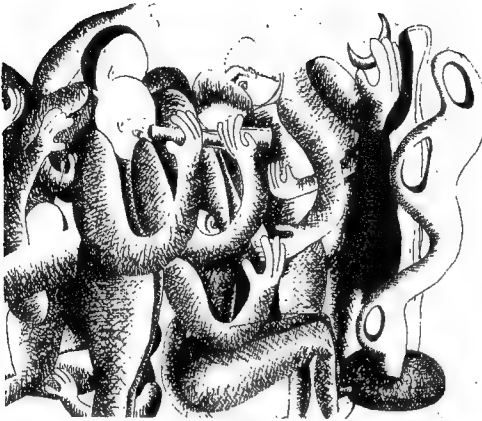
وتقول لنا هذه الوقائع المؤلمة أنه ما زال بيننا وبين إقرار الحريات الأساسية وفي قلبها حرية التعبير شوط طويل ، وأن مسألة الديمقراطية المختلفة في بلدان العالم الثالث ما تزال في حاجة الى نضال عنيد ودعوب وشجاع شجاعة حقيقية لا سهلة ولا مجانية .

يقول المفكر الشهيد ، حسين مروة ، الذي سقط ضحية رفض المتعصبين الظلاميين لحق الاختلاف مستندين أيضاً الى الدين يقول إن ، الخلل الذي يكثر العلماء وأهل الاختصاص من الحديث عنه بشأن العلاقة بين مفهوم الديمقراطية الأكاديمي التاريخي وبين تطبيقاته في ساحة الواقع الاجتماعي . السياسي ، لا يمكن انكاره ، لأنه خلل قائم وفاضح وفاجع ، وهو خلل لا يقتصر أثره السلبي على المجال الفكري والنظري لهذه العلاقة ، بل إن أثره السلبي الأفدح والأوجع ما يحدث على صعيد الواقع الاجتماعي كما يحدث بالفعل في جسد نضالنا التحرري العربي بلحمه ودمه .. فإن الخلل يتمثل خطره في كبح هذا التاريخ عن أهدافه التحررية الاستراتيجية ، وفي لجم قافلة

نضالنا الوطنى والقومى والاجتماعى من الانطلاق فى مسارها الصحيح نحو التطور والتقدم ، بقدر إفتقار هذا النضال الى ممارسة شعوبنا العربية حقوقها الديمقراطية ، ويقدر إفتقار طاقاتها العظيمة الى حرية الابداع فى كل مجالات الابداع .. .

ان افساح المجال للابداع الجماهيرى وازاحة المعوقات التى تكبله لن يتم إلا فى ظل الصراع المحتدم من أجل ثقافة جديدة وسياسة جديدة معاً ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن تولد لجنة الدفاع عن الثقافة القومية فى الصراع ضد العدو الصهيونى - الأمبريالى - التى تحتفل بمرور عشر سنوات على تشكيلها لتكون ملف هذا العدد الرئيسى . حيث خاض مؤسسوها بأقلامهم وأجسادهم معركة الدفاع عن الديمقراطية الحقيقية . ان العدو الصهيونى يحاول ستر حقيقة مشروعه الاستعمارى الاستيطانى بواجهة دينية تقول بشعب مختار وعده الرب بأرض فلسطين وجعل منه سيذا ، تماماً كما تسعى إيران لإخفاء حقيقة سياساتها المعادية للشعب وللديمقراطية والحريات بستر دينى ، تجتكر فيه السلطة والثروة والقول الفصل باسم الاسلام دون الآخرين جميعا ، وتقدم له صورة قبيحة بأبأها المؤمنين والمسلمون الحقيقيون الذين أمرهم دينهم بالاجتهاد والمجادلة بالحسنى ، وحبب اليهم النضال من أجل العدالة الاجتماعية وقدم رموزاً بارزة وملهمة من فقهاء والمدافعين عنه باعتباره رسالة جوهرها تغيير الواقع البائس الذى يعيشه الناس ويتعرضون فيه لشتى صنوف القهر والظلم .





إن الاستغراق في الدين والمبالغة في إدعاء الحرص عليه كما حدث في قضية رشدي يعفى هذه السلطات من الحرج أمام جماهيرها إذ يتنامى دعم الجماهير لانتفاضة الشعب الفلسطيني ، وتستقر في وعيها عبر العراك الواقعي حقيقة أن الأمبريالية الأمريكية هي العدو الرئيسي ، وتتجنر الاهتمامات الأخلاقية والفكرية للمثقفين الطليعيين المرتبطين بالجماهير في هذا الاتجاه حيث يتشكل - وإن ببطء - وضع تاريخي جديد لابد أن يخلق ثقافة جديدة - الانتفاضة الشعبية في قلبها ، والسعى نحو التحرر الشامل هو طابعها ، بدءاً بالتملك المعرفي القادر لحقائق العصر ، والصراعات الناشئة فيه دون أوهام ، وفرز الزائف من الحقيقي وكشف المستور بتنمية الفكر النقدي وتسليمه بأرقى أدوات العلم الحديث .

وتتخلق من الثقافة الجديدة ، والعلاقات الإجتماعية الجديدة حياة شعورية ووجدانية وعقلية جديدة تبنى عوالم داخلية غنية ومنسجمة وقادرة على خوض الصراع الى النهاية ، « فليست هناك سياسة جادة دون ثقافة جادة » ، وإن مآ يظيل عمر السياسة الهزلية الرائجة على صعيد الوطن العربي والبلدان الاسلامية هو رواج هذه الثقافة الهزلية التى استحكمت أزمة تبعيتها للرأسمالية العالمية فأشهرت الدين كما تفسره هى فى وجه الجديد ، بينما تعاني الثقافة الجديدة من أزمة نمو وأزمة حريات وقبضة البطش السلطوى الذى لا يتورع عن استخدام كافة الأساليب « فخلفنا صوبات الجبال وأماننا صوبات السجون » كما يقول برتولد بريخت. وهى صوبات تجعل سعينا لتوجيه الثقافة الجديدة لتكون هذه الثقافة أداة كفاح جبار للجماهير الكادحة ، وأداة وصل بينها وبين طلائعها والقوى الاجتماعية الجديدة التى تعبر عنها صانعة للمستقبل .

علينا أن نمد أيدينا لتلك القوى الكثيرة المبعثرة هنا وهناك ، والتى تريد أن تقاوم ، وهى تعرف كيف تقاوم تلك النزعات الفاشية المتنامية ، وهى لن تتردد أو تتراجع إذا ما تكاثفت الصفوف وتسلمت العقول بالشجاعة الضرورية فى مثل هذا المعارك حيث يلعب الابتزاز - باسم الدين - دوراً خطيراً لابد أن نرفضه بحسم قولاً وفعلاً ، ونحن نكشف فى الوقت ذاته عن الوجه الحر والتقدمى للدين وندافع عنه وهو يحمل فى العمق دعوة للاجتهاد والاختلاف لا لبس فيها .

هوامش نقدية

الأدب إلى إنساني

شكري عياد

أنصار « أدبية الأدب » يرون أننا نيسط هذا المبدأ تبسيطاً يقرب من التشويه، حين نفسره بالأحوال الصيامية دون غيرها .

فعندهم أن « أدبية الأدب » هي مناط إنسانيته . وما دمنا متفقين على أن الانتاج الأدبي — أو الجأذ منه — يشرئب دائماً إلى الخلود وإلى العالمية ، فطبيعي أن يعالج ماهو أصيل وراسخ في فطرة الانسان ، فيتجاوز كل ماهو محل ومؤقت إلى ماهو غام ودائم ، وطبيعي أيضاً أن يحتال للدخول إلى هذه الخبايا في نفس الانسان بكل الخيل التي توفرها له اللغة ، فهو يلمس هذه المكونات برفق ، ولا ينتزعها انتزاعاً ، وهو يوميء نحوها للقارئ ، ولا يضعها بين يديه ، فهو بذلك — ركن الدال وركن المدلول — تقوم أدبية الأدب ، أي خاصيته التي تميزه عن سائر طرق الاتصال بين البشر .

ويقولون أيضا : إن مبدأ « أدبية الأدب » يختلف عن مبدأ « الفن للفن » من وجوه عدة : أظهرها أن مبدأ « الفن للفن » شعار رفعه بعض المبدعين ، وقد نسلم لكم بما تزعمون من أن الدافع وراءه كان سياسيا إجتماعيا . أما مبدأ « أدبية الأدب » فقد أعلنه النقاد المعاصرون بعد أن بلغ النقد أحدث مرحلة في تطوره نحو العلمية ، وهو مبدأ صالح للتطبيق على جميع النصوص الأدبية قديما وحديثا . ثم إن القائلين بالفن للفن قيدوا الأدب بقيود قاسية فملئوه بالحيل الشكلية ، راجين أن يتوصلوا من خلالها إلى التعبير عن أغراض المشاعر ، مما كانت الموسيقى أولى به من الشعر والنثر . أما « أدبية الأدب » فأهم ماتعمده في جانب الشكل هو مبدأ التقابل ، والتقابل موجود في كل جوانب الحياة ، لا في الأدب وحده ، وهو يشمل الشكل والمادة في آن واحد ، أو قل إنه المبدأ الذي بواسطته تتشكل المادة ، فما أحراره بأن يطبق على الانتاج الأدبي كله بمختلف فنونه واتجاهاته .

وهذه كلها فروق صحيحة . ولا نجادل فيها . وكذلك لاندجل في أن أدبية الأدب مرتبطة — عند القائلين بها — بإنسانية أو عالمية . وبين الإنسانية والعالية فرق غير هين ، ولكننا نصرف النظر عنه الآن ، ونكتفي ببيان السبب في جمعنا بين مقولة « الفن للفن » ومقولة « أدبية الأدب » وردهما معا إلى أسباب سياسية .

فالفروق التي ذكرناها بين المبدأين لاتنفى صفة جامعة بينهما تتقدم على هذه الفروق ، وهي أن كليهما يمسقطان دور المجتمع كباعث وهدف في الوقت ذاته للعمل الأدبي . القائلون بالفن للفن يولون ظهورهم للمجتمع بأسا أو قرفا ، ويلتمسون في عالم الجمال المتمثل في الفن عزاء عن عالم الحقيقة البشع . والقائلون بأدبية الأدب لا يرون حاجة إلى فهم التجربة الحية — تجربة فرد معين في مجتمع معين — التي تكمن خلف إبداع العمل الأدبي ، ولا إلى فهم المناخ الاجتماعي الذي جعل ذلك العمل يستقيم بإعجاب أو سخط ، أو ربما بحيرة وارتباب . فهذا كله غير داخل في اعتبارهم . إن إهتمامهم كله منحصر في « النص » وعلاقته بغيره من النصوص . وعالم النصوص عندهم في معظم الأحيان عالم منفصل عن الزمان والمكان ، تتجاور فيه الأساطير والمعتقدات

الدينية والأعمال الأدبية من كل عصر ولغة ، بشرط أن تكون قد أصبحت مما يسمى التراث العالمى . وربما وجدت بين النصوص التى يشيرون إليها ما يدخل فى باب الحياة الاجتماعية ، وهذا المعنى الموسع للنصوص قد يشمل على بعض الأعراف أو الموصفات الاجتماعية التى تظهر فى النص ، ولكنك لن تظهر منه بشئ يتعلق بالصراعات الاجتماعية التى تؤثر فى سلوك الأفراد وقد تحدد مصائيرهم . فهذه المقارنة بين النصوص ليس لها إلا هدف واحد وهو إبراز المعنى « الإنسانى » الذى يصل العمل المدروس بعالم الأعمال المماثلة ، والذى عبر عنه ذلك العمل بطريقة متميزة .

ما السر فى هذا الاهتمام للخلفية الاجتماعية للعمل الأدبى ، وكأنها ليست بذات تأثير فى معناه ؟ نحن نزعم أن دعوة « أدبية الأدب » كدعوة « الفن للفن » هى دعوة إلى الجمود لأنها ترفض أن يكون الأدب قوة فاعلة فى تغيير المجتمع ، وإن تظاهرت هذه بالاخلاص للفن وتلك بالاخلاص للعلم . وكما نعد دعوة الفن للفن مشروعة فقط . باعتبارها نوعاً من النقية . حين يكون الغرض منها الدفاع عن حرية الكاتب ، فكذلك نعد دعوة أدبية الأدب مشروعة أيضاً حين يكون الغرض منها أن يضل الناقد السلطات عن الغرض الاجتماعى للكاتب ، وكلتا الحالتين لاتصلحان لادخال أى من الدعوتين فى بحث جدى حول نظرية الأدب أو مذاهب النقد ، فإنما هما حيلتان يلجأ إليهما الكتاب للدفاع عن كيانهن . وما أكثر الحيل التى يلجأ إليها الكتاب فى هذا الزمان ، بل فى كل زمان !

ولكن تفسير واقعة ما بأسبابها أو دوافعها لا يعنى الحكم عليها بالصواب أو الخطأ . ومن ثم فنحن نحكم نظرية الفن للفن لأنها تقص جناحي الكاتب ونحرم المجتمع فى الوقت نفسه من أداة قوية من أدوات تقدمه ، فكذلك نأخذ على نظرية أدبية الأدب أنها تحذف من التفسير ركناً مهما حين تهمل الظروف الشخصية والاجتماعية التى لا بدت للعمل الأدبى ، والتأثير الاجتماعى — لا الأدبى فقط — الذى أحدثه فى زمنه وبعد زمنه . وليس هذا مجرد عنصر ساقط من عملية التفسير ، بل هو خطوة ضرورية لاكتمال العنصر الأخير (الذى نسلم بقيمة وضرورته) وهو القيمة الإنسانية . فهذه القيمة معنى كلى مجرد ،

لا يتوصل إليه إلا من خلال جزئى محسوس . والجزئى المحسوس عند أصحاب أدبية الأدب هو النص كبناء لغوي . والنص — حسب قولهم — يقوم على « شفرة » بسيطة أو مركبة ، متعارف عليها بين مبدع النص ومتلقيه ، هذه الشفرة لا تنحصر في مفردات اللغة وتماذجها التركيبية فقط ، بل تشمل الشكل الفنى أيضاً ، وكل ذلك له إيماءاته التى يرجع بعضها إلى التراث القومى وبعضها إلى الارتباطات الآتية ، وعندما نفهم هذه الدلالات ، يمكننا أن نصل إلى الدلالات الأعمق التى تغوص في تربة النفس البشرية . معنى ذلك أننا حين نقفز من الدلالات المحدودة بمحدود النص ، مستعينين فقط بنصوص « عالمية » نلمس بعض وجوه الشبه بينها وبين النص المدروس ، نكون متعسفين؟ ويكون التفسير الذى نعطيه للنص ومعبداً في الواقع عن رؤيتنا الخاصة له .. (لهذا يقول أصحاب النقد الجديد ان كل قراءة هي قراءة خاطئة ، وإن الحدود قد انحلت بين العمل النقدي والعمل الإبداعي ، فكلاهما إبداع؟) .

ملف العدل

عشر سنوات
على انشاء
لجنة الدفاع
عن
الثقافة
القومية



حوار مع الدكتورة لطيفة الزيات

أجراه : أحمد جودة

وافقت الأسابيع الماضية مناسبة مرور ١٠ سنوات على إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية .. ١٠ سنوات من المعارك المريرة ضد التطبيع مع العدو الصهيوني ، وضد الاختراق الثقافي والاقتصادي والسياحي الصهيوني لوطنتنا ..

١٠ سنوات من النضال الوطني الذي قاده كتيبة مخلص من المثقفين الوطنيين يمثلون جزءاً حياً من ضمير الثقافة الوطنية المصرية ، تعرضوا خلالها للفصل والاعتقال والتشريد ، بسبب مواقفهم السياسية ، وجهودهم لوقف « انهيار الوطن » أمام الغزو الامبريالي والصهيوني منذ عهد السادات .. وحتى الآن ..

١٠ سنوات من القمع السلطوي المتواصل للحركة الوطنية ، ولثقافة القومية من نظام طفيلي تابع سياسيا واقتصاديا وثقافيا وعسكريا للاستعمار الامريكى والصهيوني ..

● لكن كيف نشأت فكرة إنشاء لجنة من المثقفين الوطنيين للدفاع عن ثقافتنا القومية التى وضعها النظام التابع فى دائرة الخطر ؟ وماهى الظروف التى أحاطت بتأسيسها ؟ وماهو الاطار السياسى والثقافى والتنظيمى الذى قامت اللجنة من خلاله ؟

وماهى أهدافها ، ومنجزاتها على مدى السنوات العشر الماضية ؟

أسئلة تجيب عليها الكاتبة الوطنية المعروفة د. لطيفة الزيات رئيس لجنة الدفاع عن الثقافة القومية وإحدى مؤسسيها البارزين وصاحبة فكرة تكوينها .

تزيين التبعية :

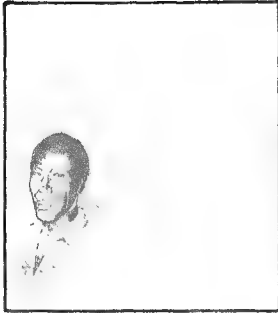
● سألت د. لطيفة : كيف نشأت فكرة إنشاء لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ؟ وماهى دوافع هذه الفكرة ؟

قالت د. لطيفة :

— كانت النشأة الأولى للفكرة عقب زيارة السادات لاسرائيل ، وما صاحبها من دلائل على ارتباط النظام بالدوائر الاستعمارية ، هذا الارتباط الذى أثار شعوراً قديماً . مارسه الاحتلال البريطانى على مثقفى الشعب المصرى ، وهو الشعور بالدونية تجاه الأجناب الغربيين شعور اصطلاحنا على تسميته بـ « عقدة الخواجة » . وقد أستطاعت المرحلة الناصرية محو هذا الشعور من الوجدان الوطنى ، وجعلتنا نخفى قبل ١٩٦٧ — بالشخصية المصرية القومية .

وكان تغير نغمة الاعلام الرسمى ، ومحاولات النظام لتشكيك الشعب المصرى فى مقومات شخصية الوطنية ، ومفهوماتها النضالية والتحررية من دوافع تفكيرى فى تأسيس هذه اللجنة لان ذلك يعنى سلب الشخصية المصرية الأرض الصلبة التى وقفت عليها طوال تاريخ مصر الحديث ، وكان من أهم ملامح السياسة الاعلامية الرسمية التشكيك فى عروبة مصر ، وخلق الاعداء بالاعداء ، وتزيين « التبعية » ... الخ ..

وطرحت فكرة تكوين هذه اللجنة فى بيتى هنا قبل ان توجد على أرض الواقع بسنوات ، وأقتنع كثير من المثقفين الوطنيين بخطورة المخطط الساداتى الجديد ليس على اقتصاد مصر وسياساتها فحسب ، بل على ثقافتها ومقومات شخصيتها الوطنية والقومية وعينا بالثقافة المذلولة الواسع لها ، أى أسلوب شعب من الشعوب فى مرحلة مامن مراحل تطوره الاجتماعى التاريخى ، ومنجزاته المادية والمعنوية ، الفكرية منها والفنية ، وهى محصلة نضاله التاريخى الاجتماعى .



أمنية عزيزة :

● تستطرد د. لطيفة الزيات

لم يكتب لفكرة تكوين لجنة الدفاع عن الثقافة القومية أن تخرج إلى خور التنفيذ آنذاك ، لوجود بعض الاختلافات في الانطلاق إلى تكوينها .. هل يكون هذا التكوين على أساس سياسي إجتماعي أم على أساس ثقافي فقط ؟ ..

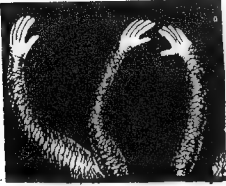
وعلى الرغم من أن اللجنة لم تتكون آنذاك ، فقد بقيت أمنية عزيز على عدد من المثقفين والمثقفات الذين تداولوا كثيراً حول الفكرة ، إلى أن جاء توقيع كامب ديفيد عام ١٩٧٩ ، وأسفرت عن نوايا العدو الاسرائيلي في التغلغل في الثقافة والتعليم المصري ، وتطبيع العلاقات ... الخ وأصبح الخطر المرتقب واقعاً .

وبعد أيام من توقيع المعاهدة عقد مؤتمر المثقفين في حزب التجمع التقدمي الوحدوي وأسفر عن لجنة تحضيرية لانشاء لجنة للدفاع عن الثقافة القومية ... وهكذا تكونت اللجنة كـلجنة جهوية - تضم الحزبين وغير الحزبيين في مارس ١٩٧٩ .

إنجازات اللجنة :

● الآن ، وبعد ١٠ سنوات من تشكيل اللجنة ، ما تقييمك لإنجازاتها ؟ وهل نجحت حقاً في لعب دور جوهري للدفاع عن ثقافتنا الوطنية ؟

— الانجاز الأول في اعتقادي إنجاز منضوي أكثر منه مادي ، فقد نبتت اللجنة من



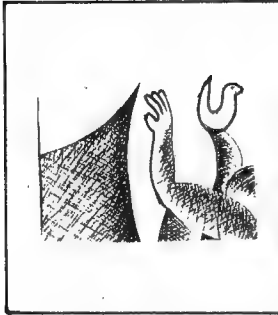
بعض النقابات المهنية والعمالية والأحزاب مقاطعة التطبيع بين مصر والعدو الصهيوني ، وكانت اللجنة أول هيئة في العالم العربي تنبه إلى مخاطر التطبيع الثقافية وإلى مخاطر التبعية الثقافية الأمريكية التي تعمل جنباً إلى جنب مع الصهيونية .

وقد أصبح الآن موضوع التبعية الثقافية والثقافة التابعة موضوعاً للدراسة الأكاديمية من جانب كثير من المؤسسات العربية منها منظمة الثقافة والتربية والعلوم بالجامعة العربية ، كما بنى مجلس وزراء خارجية الجامعة العربية ذات الموضوع في إجتماع موسمي بتونس في أعقاب كامب ديفيد وأقر للجنة الدفاع عن الثقافة القومية دورها في ترسيخ مفهوم الثقافة التابعة ، وفي الاشراف على الدراسات التي تقوم بها الجامعة العربية في هذا الاتجاه ، وأعتقد ان شيوع الوعي بالمخاطر التي تهدد الشخصية العربية عامة من جانب محاولات التسلسل الثقافي الصهيوني والاستعمار على نطاق واسع في الامة العربية أهم إنجاز حقيقى للجنة فولا أعتقد انه إنجاز بسيط ..

خارجون على الإجماع

● وماذا عن الارضية السياسية التي انطلقت منها اللجنة في مقاومة التطبيع !؟

— منذ تكوين اللجنة كانت لها رؤيتها السياسية الثقافية الواضحة التي تربط بين الاستعمار والصهيونية في دفاعها عن منطلقات الشخصية القومية المصرية الوطنية التحررية أو ارتبط هذا الدفاع بالوعى بمخاطر الاعتماد على الخبرة الاجنبية ، وبمخاطر اشتراك الخبراء المصريين في حوث تجريبها هيئات اجنبية استعمارية ، وبمخاطر تحويل الباحث المصرى إلى « مساعد باحث » يساهم في بحث لايعرف إلى أين يتجه



واستطاعت اللجنة نشر هذا الوعي ، وان تفضح اولا بأول محاولات تحجيم الشخصية المصرية في أى موقع كانت، كما فضحت في بياناتها ونشاطاتها المختلفة محاولات التسلل الصهيونى للمؤتمرات والتجمعات العلمية ، واكسبت من خلال هذه التصدي نوعاً من الصلاحية ، وكأنها جزء من ضمير الامة . وكنا نتلقى من وقت إلى آخر تبريرات واعتذارات من المثقفين المصريين الذين خرجوا على الاجماع الوطنى واشتركوا في أنشطة ثقافية مع العدو الصهيونى .

الحرس القديم :

● وماذا عن المنجزات العملية والجهود المادية لمكافحة التطبيع مع العدو ؟!

— كان لنا دور كبير في انشاء جبهة على أساس مقاطعة التطبيع ، ونجاوز الامر مجرد المواجهة بالمطبوعات والندوات إلى المواجهة بأجسادنا على أرض الواقع ، فقد أصدرنا بياناً بعنوان (لا للصهيونية) رداً على إشراك إسرائيل في معرض الكتاب في العام التالى لتكوين اللجنة ، ولم تنفرد بهذا البيان وقع عليه مع اللجنة عدد كبير من الهيئات النقابية منها نقابة الصحفيين — كامل زهيرى ، ونقابة المحامين (نبيل الهلالى) وعن الناشرين « عبد العظيم مناف » أو جمعية نقاد السينما وغير ذلك من الهيئات والنقابات والأحزاب ، وقاد أعضاء اللجنة المظاهرات في ساحة معرض الكتاب أكثر من مرة ، حتى تم منع إسرائيل من الاشتراك فيه ، وأعتقل عدد من أعضاء اللجنة أكثر من مرة ، وكان أول معتقلين هما صلاح عيسى وحلمى شعراوى في أول معرض كتاب يعد تشكيل اللجنة

● تستلرد د. لطيفة :

— وكنا نعتقد ان الدفاع عن الثقافة القومية ليس مجرد دفاع سلبى ضد التسلل الامريكى والصهيونى ، هو دفاع إيجابى بالثقافة التحررية الوطنية الحية والمتجددة وأثرنا فى نواتنا على مدى السنوات العشر الماضية . كثيراً من القضايا الجوهرية (قضايا التعليم — الوافد والموروث — الفتنة الطائفية) كما كرمنا الكثيرين ممن تركوا أثارا واضحة فى ثقافتنا القومية التحررية مثل (د. محمد انيس تاريخ) سيد نعويس (إجماع) ، جمال حمدان بمناسبة صدور مجلده الثالث عن شخصية مصر) ، ولم نفصل قط بين الثقافة والسياسة ، ففى أثناء الغزو الصهيونى للبنان أصدرنا نشرتنا الأولى (المواجهة) ، وصدر منها ٩ أعداد استهدفت إمداد الأحزاب السياسية المعارضة ولجان المناصرة بالمادة الثقافية اللازمة لحملتها ضد المخطط الصهيونى والاستعمارى ، ثم حولنا المواجهة إلى مجلة تصدت لمحاولات التطبيع فى مختلف الميادين السياسية والاقتصادية والثقافية وحللت تحليلا عملياً محاولات التسلل الصهيونى عن طريق المؤسسات الثقافية الغربية والأمريكية ومحاولات تغيير مناهج التعليم لتتواءم مع سياسة التطبيع ، وفضحت محاولات اسرائيل لانتحال التراث الفلسطينى ، بل والتراث المصرى ، واحتلت الأوضاع الثقافية فى الارض المحتلة ولبنان أهميتها فى المواجهة ، كما أهتمت اللجنة بالتنبيه إلى المحاولات الاسرائيلية لتحريف وتشويه تاريخنا الحديث وتراثنا الدينى والروحى ، وفضح محاولات اسرائيل للايقاع بين المسلمين والاقباط .

متجددون وجبهويون :

● هل هناك شروط لعضوية اللجنة ؟

— لا .. إنها عضوية مفتوحة لكل من يقف ضد كامب ديفيد ، ونحن طمحنا دائما لأن نكون لجنة جبهوية تضم كل الاتجاهات ، واللجنة فى حالة تجدد مستمر ، وتستمر عضوية أعضائها رغم عدم انتظام حضورهم ، ومن أعضائها عيد العزيز محمد — عادل عيد — صلاح عيسى — فريدة النقاش — محمد فائق — عبد العظيم انيس ، محمود الراغى — نجاح عمر — ومن مؤسسيها المناضل الشهيد زكى مراد ، وأمينة رشيد ، وشيد البحراوى ، رضوى عاشور — محسنة توفيق — غواطف عبد الرحمن — قاسم عبده قاسم — ليلى الشريبنى — ليلى عبد الزهاب — عادل المشد — محسن عوض — أشرف البيومى — فتحية العنسال — أحمد الجمال — والراحل فؤاد نصحي ود. حسن خليل وكثيرون .

حكومة .. ومتفقون.

● وكيف كانت علاقة اللجنة بالسلطان الرسمية ؟!

— هي علاقة لا تختلف عن علاقة المعارضة بالسلطة فتعرضت لنفس الضربات التي تعرضت لها المعارضة ، وفي حملة سبتمبر ٨١. كنا أنا وفريدة النقاش وأمنية رشيد وصلاخ عيسى في السجن ، وحسن خليل — وحلمي شعراوي كانا في الخارج وصدر أمر باعتقالهما ..

في خطاب السادات يوم ٥ سبتمبر قرأ منشوراً من منشور لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، وكان هذا المنشور يقدم تفسيراً للفتنة الطائفية ، ويرجعها إلى انهيار القيم المرتبط بسياسة الانفتاح ، ويميز مجموعة القيم الهابطة التي أدت إلى إحداث الفتنة الطائفية ، وقد دلل السادات بهذا المنشور على (سفاهة المعارضة وسفالتها) .

القادم أصعب :

● وماذا — بعد ١٠ سنوات — عن المستقبل ؟!

— أعتقد ان ما هو قادم أصعب مما مضى رغم المفارقة لأن سياسة اللجنة تعتمد أساساً على مقاومة التطبيع مع العدو كسياسة دائمة ، والمتغيرات التي جددت على الساحة المصرية والعربية تجعل هذه المهمة أكثر صعوبة .

● كيف ؟!

— هناك من يربط اليوم بين مقاطعة التطبيع والقضية الفلسطينية ، ويذهبوا إلى القول بأننا لسنا أكثر ملكية من الملك ، فإذا كانت القيادة الفلسطينية الآن تقبل التطبيع فلا معنى للمقاطعة . واعتقد أن هذا القول قول مغلوط . ، فنحن لم نعرض على كامب ديفيد بشقها الفلسطيني فحسب بل أعترضنا عليها كلها ، بما تتضمن من تبعية للاقتصاد المصري والسياسة المصرية ونزع سلاح سيناء .. الخ ، من هنا كان منطلقنا منطلقاً مصرياً بقدر ما هو منطلق فلسطيني ولم يتغير الوضع المصري بحيث تنتازل عن شعار المقاطعة ، والتغيرات في الموقف الفلسطيني والعربي عامة تدعونا إلى حشد قوانا وتجميع المواطنين ودعوتهم — في مصر والوطن والعربي — كل في موقعه لبناء لجان للدفاع عن الثقافة القومية وستقوم اللجنة بسلسلة ندوات عن : الثقافة والدولة الثقافة والسلوية والثقافية والتبعية .

قراءة في أعداد المواجهة

الثقافية الوطنية والتبعية

سامح مهران

موضوعان أساسيان يشكلان مرتكزا بالغ الوضوح في أعداد « المواجهة » التي صدرت الآن ، هما الثقافة بين الوطنية والتبعية ثم موضوع « التطبيع الثقافي والعلمي مع إسرائيل » وقد عالج أولهما كل من الدكتور فيصل دراج ، د . أمينة رشيد ، د . عواطف عبد الرحمن ، والأستاذ حلمي شعراوي ، وعالج ثانيهما الدكتور عبد العظيم أنيس ، الدكتور أشرف البيومي ، والأستاذ حازم هاشم ، والدكتور سيد البحراوي . والموضوعان كما هو واضح يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا ، إلا أننا نتحفظ بداية على الربط الآلي بين الغزو السياسي والاقتصادي وإمكانية الغزو الثقافي ، فما حدث في مصر عكس ذلك ، فالغزو الذي تعرضت له مصر في القرن التاسع عشر كان غزوا بريطانيا ، إلا أن الغزو الثقافي نجاء فرنسا لم يكن المحلوسكسونيا كما يؤكد ذلك الدكتور حامد ربيع^(١) والواقع أن الثقافة التابعة تعمل على إنتاج سلوك وأذواق وعادات تؤكد علاقات التبعية وتخلق من الشروط ما يكفل استمرارها ، ليأتي دور الثقافة الوطنية في مجابهة كافة أشكال التبعية التي تخرق حياتنا الثقافية ، وهي بذلك تسعى إلى تحرير الإنسان من الوهم على حد تعبير الدكتور فيصل دراج^(٢)

وتؤكد الدكتور أمينة رشيد على تناقضين يواجهان مفهوم الثقافة القومية هما :

- تناقض بين التأكيد على خصوصية الثقافة القومية والاتجاه الحديث نحو العالمية .
- تناقض بين وحدة الثقافة القومية والتنوع الثقافي القائم في المجتمعات الطبقيّة^(٣) ويدعونا التناقض الأول للرجوع قليلا إلى تعريف الثقافة التي هي حصيلة لتراكم خبرات حياتية يكتسبها الإنسان في صراعه مع الطبيعة وفي صراعه الاجتماعي ، ففي خوضه لمثل هذا الصراع يبدأ الإنسان في

تشكيل سلوكياته ومعتقداته ، ويعمل على إيجاد الوسائل المتعددة من فكرية وعلمية وأخلاقية التي تنظم من فعله داخل المجتمع .. فهذه العملية المعقدة هي ما يسمى 'بالثقافة' ، وهذا يعنى بالقطع اختلاف الثقافات باختلاف شروطها الموضوعية ، فلكل تشكيلة اقتصادية اجتماعية مستوى معين من الثقافة المادية والروحية ، بما يؤكد أن لكل ثقافة خصوصيتها التي تلصق تمام الالتصاق بالمجتمع الذى انبثا ، ويصبح اسهامها العالمى فى تأكيدها هذه الخصوصية ، لا بدويناها" فى خصوصيات مجتمعات أخرى ، وكذلك فى اضافتها لخبرتها الخاصة لمجموع الخبرات الإنسانية ، ومن هنا يشير لينين الى أن الثقافة تراث إنسانى مشترك محدود بمشاركة كل شعب وبمساهمته الخاصة .. ففي مثل هذا الاطار وحده تتحل التناقضات القائمة بين القومية والعالية .

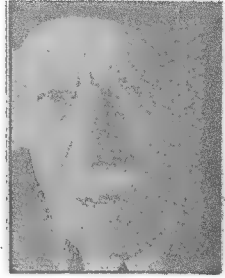
أما التناقض الثانى والقائم بين وحدة الثقافة القومية والتعددية الثقافية فى المجتمع الطبقي ، فمن الممكن تلافيه عبر الوحدة فى النظام المدرسى ، ومن ثم تتحقق الثقافة الواحدة فى الدولة الواحدة .. ولكن يبقى أن نؤكد ان الثقافة الواحدة لا تنفى استقلالية المثقف الواحدة فى الدولة الواحدة .. بمثابة الوعى الذاتى النقدي لمجتمعه ، وهو اذ يتفصل عنه يتصل به اتصال البنية الفوقية بالبنية الاقتصادية [الانصال والتمايز] (٣) .

وهناك العديد من الشروط التي تتيح إمكانية ازدهار الثقافة القومية أهمها الانتاج والديمقراطية، وهنا يتدخل النشاط الثورى والنظام السياسى ، ذلك أن تغير الحياة يوجد انسانا جديدا وبالتالي يوجد ثقافة جديدة مبنية على اخلاق جديدة ، وهنا يجدر بنا أن نعود الى جرامشى الذى سخر من مواقف بعض الفنانين الذين عرجوا الى تقليد بعض المدارس الطليعية والمستقبلية وغيره معتقدين بذلك أنهم يجددون أو يجربون ، فالأدب الجديد لن يأتى الا من الداخل (٤) .

أما النظام السياسى فهو اما أن يوفر امكانية المعرفة الموضوعية بالواقع المعاش أو يحجبها لنجدنا أمام ثقافة معيبة وتابعة ، فالثقافة بهذا المعانى سياسة ، والسياسة ثورة ، وإذا انتفت السياسة والثورة انتفت الثقافة (٥) .

وفى مقابل الانتاج والديمقراطية ، ترفع الثقافة التابعة شعارات مثل الأصالة والحداثة وتبدو الاصاله فى التصاكد على التراث ، حيث تكشف عن موقفها الانتقائى منه ، فهي تعزله عن سياقه التاريخى ودلالته الاجتماعية اولا ثم تفسره على هواها ثانيا ليصبح عندها كما يقول د. فيصل دراج للدفاع عن التبعية ومحاربة الاستقلال الوطنى . فى حين أن التعامل الايجابى مع التراث يتطلب دراسته من وجهة نظر الحاضر أو من وجهة نظر الصراع القائم أما الحداثة فمفهومها لدى الثقافة التابعة هو احتذاء النموذج الامبريالى والترويج للعلاقات الاجتماعية الأوروبية - الامريكية ، وذلك تحت شعارات مثل وحدة التقدم الانسانى وكونية الحضارة البشرية .

وينسحب مفهوم الحداثة لدى الثقافة التابعة على الدولة لاعلى المجتمع ككل ، إذ يعنى هنا



توفيق الحكيم

تحديث جهاز الدولة والمؤسسات الاقتصادية والثقافية التي تدور في فلكه ، ولا يتعداه الى تحديث يتناول العلاقات الاجتماعية ، ومن ثم نجد ان هذا المفهوم للحدثانة يكرس الفصل بين الدولة والشعب^(٨)

وترصد الدكتور عواطف عبد الرحمن في مقالها قضايا التبعية الاعلامية في العالم الثالث اربعة مظاهر اساسية لهذه التبعية هي :

١ - التبعية التكنولوجية في مجال الاتصال : حيث تعتمد دول العالم الثالث اعتماد يكاد يكون كاملاً على الدولة المتقدمة فيما يتعلق بالبنى الأساسية للاتصال .

٢ - التبعية الثقافية : ويقصد بها تقليد انماط الحياة الأجنبية والنظر اليها كنموذج بغض النظر عن اختلال التوازن الاقتصادي بين الدول المتقدمة والدول النامية ، وما يترتب على ذلك من أهمال للتراث الحضاري الضارب في الزمن ..

٣ - التبعية الاعلامية : التي يمكن أن يعبر عنها بالتدفق الاعلامي ذى الاتجاه الواحد ، وما يترتب على ذلك من سلبيات أهمها القصور في تغطية أحداث العالم الثالث ، وعدم توحى الدقة فيما تعرض له من مضامين ..

(٤) التبعية في مجال بحوث الاعلام : لا يوجد الباحث الاعلامي المتخصص في دول العالم الثالث ، وتحدد السوق الدولية وخاصة الامريكية اهتماماته ان وجد ، ويرجع ذلك في الغالب الى تلقيه تعليمه على ايدي اساتذة ينتمون الى المدارس الاعلامية الأجنبية .

وتذكر د. عواطف عبد الرحمن ثلاثة وسائل تتحقق من خلالها التبعية الثقافية والاعلامية .



د . عبد العظيم اليس

١ - وكالات الأنباء : إن تقوم خمس وكالات كبرى باحتكار الأنباء التي تغطي العالم رويتر ، اجانس فرانس برس ، اسوشيتد برس ، يونيتد برس ، تاس .

٢ - الشركات متعددة الجنسية التي تقوم بعمل البنى الأساسية للاتصال ، كما تقوم بنشاطات في مجال تداول المطبوعات والكتب والأفلام من أجل مزيد من التبعية الثقافية لدول العالم الثالث .

٣ - الإعلانات : إذ تقع وكالات الاعلان العالمية في نطاق الهيمنة الأمريكية^(٩)

وفي الحقيقة أخذت قضية الغزو الثقافي والأعلامي أبعاداً جديدة بدخول الأوربيين مجال الصراع ، كما يشير إلى ذلك الأستاذ حلمي شعراوي ، فقد بدأ الأوربيون يحسون بخطر تسلط الأمريكي الثقافي والأعلامي وهذا ما تأكد في مؤتمر اليونسكو للسياسات الثقافية الذي عقد في عام ١٩٨٢ في المكسيك. ففي هذا المؤتمر طالب جاك لانج وزير الثقافة الفرنسي آنذاك بضرورة العمل على إيجاد مقاومة ثقافية في مواجهة الامبريالية الثقافية التي تستلب الوعي وتستولي على انماط التفكير والحياة . كما طالب بضرورة تحرير قنوات الأذاعة والتلفزيون .

وقد تحدثت أيضا وزيرة الثقافة اليونانية فأكدت ترحيبها بالتبادل المثمر بين الثقافات ولكنها اوضحت بما لا يقبل اللبس ان تبادل الذي يجري اليوم هو تبادل محكوم بالسيطرة الاقتصادية وبالتالي تعدم فيه المساواة .

وقد كان لتأكيد المتحدثين على ضرورة احترام الهوية الثقافية لمختلف الشعوب ، وتنبههم على ان الاستعمار الثقافي لا يقل ضراوة عن أشكال الاستعمار العسكري القديم ، اثره في الأزمة التي وقعت بين الولايات المتحدة الأمريكية ومنظمة اليونسكو ، مما دفع بجورج شولتز وزير الخارجية

الأمريكي وقتل الى كتابة رسالة "اختار امبو في ديسمبر ١٩٨٣ يشير فيها الى سيطرة بعض الاتجاهات السياسية والايديولوجية على المنظمة..."^(١٠)

وقد قامت د. أمينة رشيد بمتابعة منطلقات الاستعمار الأمريكي ثقافيا ، وبالطبع أخذت مصر كمثال ، معتمدة في ذلك على تقرير صادر من مركز الابحاث الفرنسية في مصر واختصة بالتعاون التكنولوجي بين فرنسا ومصر . ويتضح من التقرير نشاط الولايات المتحدة من أجل إيجاد صفة مصرية تسيطر على قطاعات الخدمات وإدارة الأعمال ومشاريع السياحة والفندقة والوكالات . فالأمريكيون يعتقدون الآمال على القاهرة ، وهي قادرة على لعب الدور الرئيسي في تكوين صفة العالم العربي بما فيه شمال إفريقيا ، ولديها من المقومات ما يمكنها من لعب هذا الدور مثل الموقع الجغرافي ، والسوق المتسعة ، والتقاليد الثقافية ، لذا فالرصد المتتابع والمتوالى الذى تقوم به الوكالة الأمريكية للاتصال الدولى لصانعى القرار لم يكن وليد المصادفة^(١١)

ولكى تحقق الولايات المتحدة أهدافها في الغزو الثقافى لمصر ، فأنها تلعب الدور الرئيسى في تشييط التطبيع الثقافى والعلمى بين مصر واسرائيل . ويشير د. عبد العظيم أنيس الى سياسة البحوث العلمية المشتركة وتمويلها ، وكذلك الى المؤتمرات العلمية التى مولتها الولايات المتحدة واشتركت فيها مصر واسرائيل ، وكذلك منح السلام ، حيث كان الهدف من وراء كل هذه البرامج كما اعلن الأمريكيون أنفسهم هو إقامة حوار بين المثقفين المصريين ونظرائهم فى اسرائيل لتعزيز تطبيع العلاقات في اطار اتفاقات كامب ديفيد .

فإسرائيل تسعى من وراء عمليات التطبيع الثقافى والعلمى مع مصر الى اختراق الجامعات المصرية — بمساعدة أمريكية — بالعديد من الوسائل وتحت المسميات المختلفة أهمها كما يعتقد د. اشرف البيومى متفقاً : في ذلك مع د. عبد العظيم أنيس هي :

الابحاث المشتركة : وكانت اولى الخطوات في هذا المجال في اوائل ١٩٧٩ ترجع اساسا لباحثين في علوم البحار بجامعة تكساس Aanaln هما روبرت آبل وسيد زكريا اللذان بدأ في البحث عن إمكانية التعاون العلمى بين مصر واسرائيل وأمريكا في العلوم البحرية ، وأعلن آبل انه كان مهتما بما نجم عن بناء البسد من مشاكل مثل تآكل شواطئ البحر الأبيض في كل من مصر واسرائيل وكذلك النقص في انتاج الأسماك .

وكذلك في مجال الأبحاث التى تتعلق بالصحة ، فقد كان هناك مشروع لدراسة ثلاثة امراض تسببها حشرات تؤثر على مصر واسرائيل منها الملاريا ، ويدير هذا البرنامج مؤسسة الصحة القومية بأمريكا ، ويقوم البرنامج في الجامعة العربية بالقديس وجامعة عين شمس بالقاهرة ، وقد رصدت له الأيد ٦ ملايين دولار لمدة خمسة اعوام .

المؤتمرات المشتركة بمصر كوسيلة للتطبيع العلمى مع اسرائيل : ومن اولى المؤتمرات التى شارك



فيها اسرايليون. مؤتمر طب الأسنان بجامعة الاسكندرية الذي عقد في اغسطس ١٩٨١ تحت اشراف الجمعية العلمية لطلبة طب الأسنان . وقد جاء في بيان وقعه بعض اساتذة جامعة الاسكندرية ان اشتراك الاسرايليين يتناقض وقرارات مؤتمرات نوادي هيئات التدريس بالجامعات المصرية بحظر التعامل مع الجامعات الاسرائيلية وضرورة الالتزام بمقاطعتها تماما في كافة المجالات .

وهناك كذلك مؤتمر الكيمياء الضوئية الذي عقد في جامعة الاسكندرية في يناير ١٩٨٣ والذي نظمه مركز الدراسات العليا والبحوث بالجامعة. وقد رأس المؤتمر من الجانب المصري د . صلاح مرسى ومن الجانب الامريكى د . أحمد زويل . وقد اشترك في المؤتمر علميون من اسرائيل ، وكان لهم خمسة ابحاث من مجموع البحوث التي قدمت في المؤتمر وعددها ١٤٥ بحثا . وقد احتج اساتذة جامعة الاسكندرية وأرسلوا برفقيات لكل من رئيس الجمهورية ورئيس الجامعة تندد باشتراك الصهانية بالمؤتمر .

التدوات التي تعقد بالخارج : تعقد العديد من المؤتمرات بهدف احضار متخصصين من مصر واسرائيل لمناقشة قضايا محددة، وذلك مثل ندوة سالتزبورج التي عقدت في مارس ١٩٨١ ولمدة اسبوعين وكان موضوعها الاتصال والتنمية والتغيير الاجتماعي .

الزيارات العلمية لاسرائيل : ومن هذه الزيارات زيارة د . أحمد على سامى رئيس قسم طب الطيور والأسمك بكلية الطب البيطرى بجامعة الاسكندرية . وقد حضر اثناء هذه الزيارة المؤتمر الحادى والعشرين للشعبة الاسرائيلية لهيئة علوم الدواجن والذي اشتركت فيه مصر وامريكا وانجلترا وقد قدم الدكتور احمد على سامى للمؤتمر عرضا لانتاج الدواجن في مصر وامراض الدواجن السائدة وطرق الوقاية والعلاج^(١٢)

هذا ويقسم د . عبد العظيم أنيس مراحل التطبيع الثقافي والعلمى الى ثلاث مراحل لكل منها سماته الخاصة، وهذه المراحل هي^(١٣)

المرحلة الأولى : وقد بدأت منذ توقيع اتفاق كامب ديفيد ، وفي تلك المرحلة شهدنا محاولات الجامعات الصهيونية لاختراق مراكز البحوث المصرية ، وهى فترة مؤتمر ووترجيت للطب النفسى الذى عقد فى يناير عام ١٩٨٠ ، وفيها أعلن الدكتور محمد شعلان استاذ الطب النفسى بجامعة الأزهر عن رأيه فى الصراع بين مصر واسرائيل حيث رده لأسباب نفسيه . وقد شهدت هذه الفترة أيضا دعوة توفيق الحكيم لحياذ مصر فى النزاع العربى - الاسرائيلى .

وقد تميزت هذه المرحلة بالتفاؤل الشديد من جانب الاسرائيليين والأمريكيين بالنسبة لمسيرة التطبيع الثقافى والعلمى ، فقد تخيلوا انه بمقدورهم من خلال الجهاز الاعلامى المصرى وبعض الرموز الثقافية ، تحويل انتباهه من الفكر القومى المعادى للامبريالية والصهيونية الى الفكر الكوزموبوليتانى المعادى للقومية العربية . وقد انتهت هذه المرحلة باغتيال الرئيس السادات .

المرحلة الثانية : وفيها أصبحت وسائل الاعلام المصرية أكثر تحفظا من ناحية ايراد خطوات التطبيع الثقافى مع اسرائيل ، ويورد خازم هاشم فى هذا الصدد امثلة عديدة منها ان القرار الوزارى الخاص بسفر فرقى الموسيقى العربية والفرقة القومية للفنون الشعبية قد صدر باسماء مستعارة لأعضاء الفرقتين اتقاء للمقاطعة العربية ، وأن الصحفيين المصريين الذين غطوا هذه الرحلة عادوا دون كتابة أى شئء يذكر عن هذا الرحلة . وقد انتهت هذه المرحلة بغزو لبنان وسحب السفير المصرى من اسرائيل .

المرحلة الثالثة : وفيها ينشط التطبيع مرة أخرى بسبب من الضغوط الأمريكية ، وبسبب من الطلبات المصرية لأمريكا بزيادة حجم المعونات الاقتصادية وفيها يسمح لاسرائيل بالاشتراك فى معرض القاهرة الدولى للكتاب عام ١٩٨٥ بعد أن تم منعها من الاشتراك عامى ١٩٨٣ ، ١٩٨٤ ومع ذلك لم تنجح خطوات التطبيع ولم يتم اختراق المثقفين المصريين كما كان مخططا ، حتى أن الصحافة الاسرائيلية اطلقت على السفير الاسرائيل فى القاهرة لقب « سجين المقاطعة الشعبية المصرية »^(١٤) .

المصادر التي رجعت إليها القراءة

- ١- د. حامد ربيع ، الثقافة العربية بين الغزوة الصهيونية وإرادة التكامل القومي (القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٨٢) .
- ٢- د. فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، مجلة المواجهة الكتاب الخامس سبتمبر ١٩٨٥ .
- ٣- د. أمينة رشيد ، ملاحظات حول مفهوم الثقافة القومية ، مجلة المواجهة الكتاب الثاني فبراير ١٩٨٤ .
- ٤- د. غالي شكري ، إشكالية الاطار المرجعي للمثقف والسلطة ، مجلة المستقبل العربي ، العدد ١١٤ ، ١٩٨٨ .
- ٥- د. فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، سبقت الإشارة إليه .
- ٦- د. أمينة رشيد ، ملاحظات حول مفهوم الثقافة القومية ، سبقت الإشارة إليه .
- ٧- د. غالي شكري ، إشكالية الاطار المرجعي للمثقف والسلطة ، سبقت الإشارة إليه .
- ٨- د. فيصل دراج ، الثقافة الوطنية والثقافة التابعة ، سبقت الإشارة إليه .
- ٩- د. عواطف عبد الرحمن ، قضايا التبعية الإعلامية والثقافية في العالم الثالث ، عرض عماد أبو غازي مجلة المواجهة الكتاب الخامس سبتمبر ١٩٨٥ .
- ١٠- حلمي شعراوي ، السياسات الثقافية وحماية الثقافة الوطنية ، مجلة المواجهة الكتاب الثالث نوفمبر ١٩٨٤ .
- ١١- د. أمينة رشيد ، التواجد الثقافي الأمريكي في مصر ، مجلة المواجهة الكتاب الثالث نوفمبر ١٩٨٤ .
- ١٢- د. محمد أشرف البيومي ، التطبيع العلمي بين مصر واسرائيل ، مجلة المواجهة الكتاب السادس مايو ١٩٨٦ .
- ١٣- د. عبد العظيم أنيس ، التطبيع ، النفوذ الأمريكي ، الطفيلون ثلاثة وجوه لعملة واحدة مجلة المواجهة الكتاب الرابع - ابريل ١٩٨٥ .
- ١٤- محسن عوض ، وسيد البحراوي ، التطبيع الثقافي بين مصر واسرائيل ، مجلة المواجهة العدد الأول يونيه ١٩٨٣ .

المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى

أسرار ووثائق

محمد البرغوثى

بعد ثمانية اشهر من توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل فى ٢٦ مارس ٩٧٩ ، كان انور السادات فى زيارة إلى حيفا ووقف الرئيس «إسحق نافون» يخطب قائلا : «إن شعبنا قد أعربا عن رغبتهما الأكيدة فى السلام بمظاهر عدة .. إن هذه الرغبة ليست وقفًا على الوزراء والعسكريين .. إنما نرى أن تبادل الثقافة والمعرفة لا يقل أهمية عن الترتيبات العسكرية والسياسية ..»

وفى دأب وإصرار عكف حازم هاشم ثلاث سنوات على تتبع «تبادل الثقافة والمعرفة» هذا .. ليخرج بحصيلة موجعة من الأسرار والوثائق .. حول : المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى .. هذه المؤامرة التى لم تعدم العثور على يقطاياها من بين شرائح متدنية معرفيًا وأخلاقيًا .. مهدت الطريق للصهاينة لقاء ثمن معلوم .. ولم تعدم أيضا أن تقدم نفسها على ألسنة مثقفين كبار اتسعت افاف معارفهم !! .. وتخلصوا من العقد النفسى التى كانت — ولا زالت — تحجب المصريين عن أبناء عمومتهم الصهاينة !!

ولكن .. متى وكيف بدأ هذا الاختراق ؟

يجيب حازم بأن إسرائيل لم تبدأ من فراغ فى مجال تطبيع العلاقات الثقافية بينها وبين مصر .. فقبل زيارة السادات للقدس فى نوفمبر ٧٧ كانت إسرائيل مهتمة بترجمة أعمال العديد من كتابنا

الكبار .. وكانت مراكز البحث وأقسام في جامعات حيفا وتل أبيب توالى دراسة الأدب العربى وتراثه وخصوصا الأدب المصرى المعاصر ، بالإضافة الى بحوث فى نحو اللغة العربية ودراسات إسلامية و .. إلخ .

وفى الوقت نفسه كان بعض المثقفين المصريين يضيق بأن يظل عالم إسرائيل مجهولا غامضا لديه وكان هذا البعض يريد أن يعرف ماذا يعادى ومن يعادى ؟ .. حتى لا يصبح «مساقا» إلى العداة بمنطق القطيع !!

وإذا كان أحمد بهي الدين من القلائل الذين فضحوا أعيننا على نماذج من الادب الاسرائيلى فى كتابه «إسرائيليات» الذى أصدره قبل هزيمة ١٩٦٧ م .. وظل يحتفظ بعذاته المبدئى للصهيانية .. فإن حازم هاشم يقدم لنا محاولات أخرى لكتاب ينتمون إلى مدرسة تفسير التاريخ «بالعقد النفساوية» .

فعيد المتعم سليم الذى خرج علينا بعد حرب أكتوبر بكتابه نماذج من الادب الاسرائيلى تذكر عنه دار الموقف العربى التى اصدرت الكتاب ، انه شارك فى مؤتمرات حضرها مثقفون صهيانية .. ولذلك فإن كتابه شاهد عيان «والدار تقدم هذا الكتاب من منطلق إعرف عدوك» ..

وبعد زيارة السادات «للقدس» يتفق عيد المتعم سليم فى طبعة أخرى من الكتاب ؛ مع السادات «فى أن جوهر النزاع العربى الاسرائيلى : نفسى بمقدار ٧٠٪» ..

ولم يكن هذا المثقف المصرى وحده فى هذا الاتجاه — يقول حازم هاشم — فالدكتور مرسى سعد الدين الرئيس الأسبق للهيئة العامة للاستعلامات المصرية يتحدث عن مرحلة ما بعد «السلام قاتلاً» : «لقد بدأنا مرحلة جديدة بلا عقد ولا حساسيات .. مرحلة يميزها التفكير العلمى غير المتحيز .. تفكير غير منقاد ولا يعيش على أوهام وتخيلات موروثية .. وأرجو أن يستمر هذا الخط الفكرى حتى نتخلص إلى الأبد من القيود النفسية التى جعلتنا مدة طويلة نعيش ظلاماً حجب عنا الرؤية الصحيحة» ..

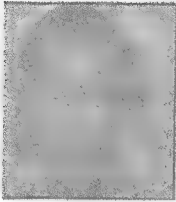
● زواج عربى .. لكنه علمى ! ●

ولأننا من أصحاب التفكير غير العلمى الذى ينحاذى للماء الشهداء فى سيناء والقدس والجولان والضفة والقطاع .. ومازلنا أسرى تخيلات موروثية عن صابرا وشاتيل ونايلس .. ومثقفو حكامنا هم وحدهم الذين لم يفقدوا الرؤية الصحيحة لأن رصاصات الكوماندوز الاسرائيلية التى اخترقت جسد «أبى جهاد» لم تفتق أعينهم بينما فتحات أعين قلوبنا فتحتنا فى ظلام العقد النفسية .. لأننا هكذا فسوف نمضى مع حازم هاشم لنقرأ معه نصوص الاتفاق الثقافى بين مصر وإسرائيل الذى وقع فى القاهرة فى ٨ مايو ١٩٨٠ .. ثم توقيع اول بروتوكول فى البرنامج الثقافى التنفيذى لعامى ٨٢ — ٨٣ فى هيلتون القدس فى أكتوبر ١٩٨١ (لاحظوا التاريخ) وقد وقع عن مصر الدكتور نبيه محسن وكيل أول وزارة التعليم .. وقد شملت بنود «البروتوكول» كل أوجه النشاط الفكرى



عمود سيد

صلاح عيسى



والأدبى والفنى فى مصر ويضيف حازم : انه فى الوقت الذى نض فيه هذا البرتوكول على مواعيد محددة خاصة بزيارات المعارض والفرق الفنية المصرية لاسرائيل .. فإن الاجراء المماثل من قبل الجانب الاسرائيلى قد ترك بلا مواعيد محددة .

وكمعهدنا بحكايات الزواج العرفى .. فإن ليلة ٨ مايو ١٩٨٠ لم تكن هى بداية التطبيع الثقافى بين الحكومة المصرية واسرائيل ، وإنما كانت الوجة من قبل الفرح مدبوحة .. ولنترك حازم هاشم يوضح لنا : أن التطبيع الثقافى قد سبق توقيع هذه الاتفاقيات .. وقد شهد روادا مصريين — للأسف كانوا أسرع من حكومة السادات فى تطبيع العلاقات ..

ولكنة التفاصيل وأهميتها أفرد حازم فصلاً كاملاً تتبع فيه وقائع التطبيع فى كل مجال على حدة .

● فنون تشكيلية ●

يؤرخ حازم هاشم للتطبيع فى مجال الفنون التشكيلية بخبر بشرته جريدة الانباء الاسرائيلية يوم الاحد الأول من يناير عام ١٩٧٨ .. والخبر عن افتتاح رئيس بلدية القدس لمعرض الفنان الكبير عبد الوهاب مرسى فى صالة آرتا شارع رابى عقيبا ٤ فى القدس ..

وقد ظل امر هذا المعرض مجهولاً للوائح المثقفين المصريين عامة والتشكيليين خاصة ولم ينكشف أمره إلا بعد ست سنوات وبالتحديد خلال شهر مارس عام ١٩٨٤ !!

والاهداف الجماعية التي استهدفها هذا التاريخ والتراث ، اسلوب التفكير ومضمونه وهدفه وأسلوب التعليم ومضمونه وهدفه ، اسلوب التعبير ومضمونه وهدفه وأسلوب الفعل ومضمونه وهدفه ومجموعة القيم الاخلاقية والسلوكية التي توجه هذا الفعل وتمهيديه ، إلى غير ذلك من العوامل المتفاعلة والمؤثرة بعضها في البعض ، والتي تتكون من محصلتها ثقافة امة من الامة .

وبالثقافة القومية نعنى في هذا الاطار المقومات الرئيسية للشخصية المصرية العربية تلك المقومات التي تشكلت ، وتشكل درع الشخصية المصرية العربية وسلاحها معا في مقاومة كل غزو اجنبى لارضها ومقدراتها وفي الانتصار في نهاية المطاف على كل محاولات فرض التبعية عليها والمستهدف الان هو طى صفحة من صفحات ثقافة مصر وفتح صفحة جديدة تناقض منطلقاتها وكل منطلقات ثقافة مصر القومية التحررية النضالية اى سلب الشخصية المصرية العربية درعها وسلاحها معا في مواجهة الهجمة الصهيونية الاستعمارية . وليس وضع المثقف المصرى اليوم موضع الاختيار بين امته العربية وبين المعسكر الصهيونى الاستعمارى سوى خطوة في هذا الاتجاه .

والمثقف المصرى مطالب اليوم ان يختار بين انتائه الوطنى والقومى ، وبين الشكر لوجوده ولكيانه ولقوميته ولتراثه القومى وتاريخه النضالى التحررى ولكل المنطلقات التى ارتكزت عليها ابتكاراته وابداعاته ومنجزاته الفكرية والفنية والثقبية ، والحرمان من القاعدة العريضة التى احتضنت ومازالت تحضن بامتنان عميق هذه المنجزات .

ان المثقف المصرى مطالب بالاختيار بين ان يكون اولاً يكون وقد اختار فعلاً ميماً سلاح المقاطعة .

ونحن اليوم اذ نطرح شعار المقاطعة ، لانصد عن خوف مما يسمى بالتحدى الحضارى فهذا التحدى قائم في المنطقة فعلاً منذ ان زرعت في قلبها اسرائيل زرعاً ، كجسد غريب ، وقد اثبتت مصر العربية فعلاً سبق على اسرائيل في هذا المضمار ، ولولا التقدم الحضارى لمصر ممثلاً في اقامة قاعدة ضخمة للتصنيع وفي اتجاه واضح لتحرير الاقتصاد المصرى من التبعية الاجنبية وفي توزيع اعدل للدخل القومى ، لما كانت حرب ١٩٦٧ التى استهدف منها ؟ الاستعمار والصهيونية انزال الهزيمة بمصر ووقف مسيرتها الحضارية ، واعادة التوازن بتسييد اسرائيل على المنطقة من جديد . ومن ثم اثبتت الخبرة المصرية تفوقها على الخبرة الاسرائيلية فيما يسمى بالتحدى



أحمد بهاء الدين



لوروت أباطة

ومن معرض مرسى إلى معرض أعمال السجاد لأطفال قرية الحرائية المصرية في جاليري الفنون الذى تملكه الصهيونية آماليا آربل في إسرائيل ..

وفى عام ٨١ يشترك ٢٦ فنانا تشكيلييا مصرياً بأعمالهم فى الصالون السنوى للجمعية الوطنية الفرنسية للفنون الجميلة .. ولولا تواجد الفنانة المصرية انجي افلاطون فى باريس بالصدفة .. لظل هذا العدد من فنانينا الكبار لايعلم انه وقع فى فخ عبد الاجد جمال الدين المستشار الثقافى المصرى فى فرنسا آنذاك .. وكال خليل سفير مصر فى فرنسا وشقيق مصطفى خليل رئيس الوزراء الاسبق !!! .. وفاروق حسنى وزير الثقافة الحالى الذى كان ملحقا ثقافيا لمصر فى فرنسا ..

لقد اكتشفت انجي افلاطون ان المعرض كله عبارة عن احتفالية للسلام بين مصر وإسرائيل وأن معرض مصر بجوار معرض اسرائيل وفى مكان بارز جدا من صانه العرض .. وتارت نائرة الفنانين فى وجه الحكومة .. فردت عليهم بتولية عبد الاحد لمنصب الرئيس الأعلى للشباب .. وفاروق لمنصب وزير الثقافة !!

جريمة .. كاملة السداد

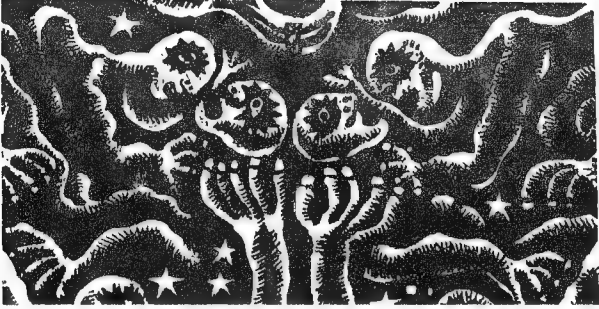
فى إبريل ٨٢ كتاب سعد مرتضى سفير مصر فى اسرائيل فى ذلك الوقت خطابا إلى مدير شركة نفرتيتى للشحن فى تل أبيب جاء فيه « برجاء التفضل بالتنبيه بإتخاذ اللازم نحو شحن عدد ١٣ صندوقا بدخلها لوحات الفنان محمود « مسعود » من تل أبيب إلى القاهرة » ..



ويتم شحن المعرض إلى القاهرة .. لنكتشف فضيحة هي أقرب إلى الكارثة ! بل هي حرية في حق الوطن .. لقد تعرضت اللوحات للتلف والخسران .. ولم تكن كلها للفنان محمود سعيد .. بل كانت لوحات الراحلين يوسف كامل وأحمد صبرى ضمن صناديق الشحن . أما كيف ذهبت اللوحات إلى إسرائيل .. فتلك قصة يعلمها محمد عبد الحميد رضوان وزير الثقافة الأسبق الذى اصطحب قرينته معه إلى إسرائيل لافتتاح المعرض في إسرائيل .. وعاد بعد ليلتين تاركا الدكتور يوسف شوقي وكيل وزارة الثقافة لحماية المعرض .. ولكن ، لمدة أسبوعين شهدت استديوهات الاذاعة والتلفزيون في إسرائيل يوسف شوقي متحدثا بارعاً عظيماً للسلام .. وكان كلما نفوه بكلمة أو ظهر على شاشة صرف أجر ما قدم فور الانتهاء .. وما أن تمت مهمته المقدسة !! .. حتى عاد إلى الوطن تاركاً اللوحات في إسرائيل .. ولكنه عاد معه بإجابة شافية عن التساؤل القليل حول أسباب ترفيته إلى وكيل وزارة على عهد وزارة الصاوى . رغم إحتشاد التقرير السرى للرقابة الادارية عنه بكل ما يمنع الترقية .. وليس مهما بعد ذلك أن نقف على جهل سفير مصر في إسرائيل ونطالب بالسنحرة منه لأنه لايعرف محمود سعيد .. ويسميه محمود مسعود !!

* موسيقى .. رقص .. غناء *

إن الملحنين المصريين يقتسمون من إنتاج الموسيقار اليهودى المصرى داوود حسنى فى أغنية « قولوا لعين الشمس » بغير ان يشيروا إلى أفضله هكذا أذاع راديو تل أبيب فى أغسطس ٨٢ . ثم ينظم مدير المركز الاكاديمى الاسرائيلى فى القاهرة فى يناير ٨٤ محاضرة عن الموسيقى العربية وتأثيراتها على الموسيقى اليهودية . ويلقى المحاضرة أفنون شيلوح عالم الموسيقى الاسرائيلى . وجامعة تل أبيب تطارده سمحة الخولى رئيس أكاديمية الفنون المصرية وزوجها المؤلف الموسيقى .. وإبتها العازفة .. وتدعوهم



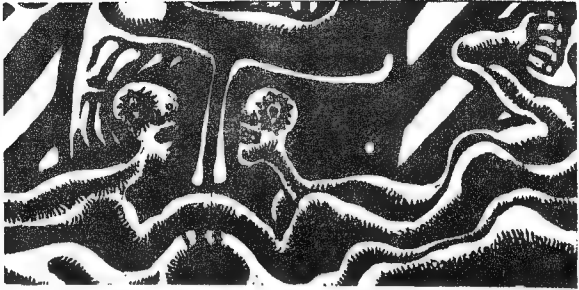
للمشاركة في مؤتمرات دولية من أجل السلام في الشرق الأوسط .. وهي لاتستجيب . ولكن محمد عبد الحميد رضوان يصدر قراره الوزاري بالترخيص لأعضاء الوفد المصري وفرقتي الموسيقى العربية والقاهرة للفنون الشعبية بالسفر إلى إسرائيل للاشتراك في مهرجان تل أبيب في مايو ٨١ ... ويسافر أعضاء الوفد (١٢ موظفا من وزارة الثقافة مع أعضاء الفرقتين وعلى رأس الجميع الدكتور يوسف شوقي .

(وشعلية الكرمل) المطربة الاسرائيلية تشدو بأغنية « أميرة لكن أميرة » كلمات مؤرخ الفن الشملول عبد الله احمد عبد الله ولحن : سيد مكاوي !!

* كل هذه المواجه ؟ *

« إن تاريخ اليهود .. هو تاريخ مصر » .. كان هذا محاول اليهودى الأمريكى مارك كوهين أن يشبهه في محاضرة له بالمركز الاكاديمى الاسرائيلى في القاهرة عام ٨٣ .. والمركز يعمل بالتنسيق مع المخابرات الاسرائيلية والأمريكية ومهمته كما يوضحها مدير المركز بنفسه : هي تسهيل مهمة الباحثين الاسرائيلية في مصر .. وإجتذاب أكاديميين مصريين بعيدين عن التعصب ، والانفاق على البحوث الخاصة بتاريخ اليهود في مصر .. والخاصة بالدين اليهودى وعلاقته بالدين الاسلامى .

أما عن الاختراق في مجال الادب والفكر والسينما فحدث ولا حرج فقامتة الذين تهاونوا ورضخوا تزدهم بفرون أباطة حتى يضم تكلا القاص السكندري عديم الموهبة .. ويهرع حشد من مفكرينا الاجلاء للقاء (إسحق نافون) رئيس إسرائيل السابق في قصر عابدين في أكتوبر ١٩٨٠ (لاحظوا أكتوبر مرة أخرى)



وصلاح عيسى وحلمى شعراوى يوزعان بيان ضد إشراك إسرائيل فى معرض الكتاب عام ٨١ ... فىتم التحقيق معهما .. ومع كل من وقعوا على البيان أمام نيابة أمن الدولة ..

ومحمد شعلان النفساوى يتوعدنا بعلاجنا من الأوهام ... ويوزور إسرائيل مرات عديدة ليتخلص قبلنا من العقد .. وحسين فوزى يمنح الدكتوراه الفخرية من جامعة تل أبيب !!

والسادات يمنح الدكتور محمود بدر وساماً رداً على احتجاج نقابة الأطباء ومحاسبتها له على زيارته لاسرائيل !

وسمير رجب موظف الارشيف فى جريدة الجمهورية يصبح نائباً لرئيس تحرير الجمهورية .. ثم رئيس لتحرير المساء رغم ، ثم أخيراً رئيساً لمجلس إدارة دار التحرير كلها و يتقاضى السادات «الحنون» عن خمسارة المساء ٩٠ ألف جنيه فى عام واحد !! وموسى صبرى يملك عزيتين على ترعة المنصورة .. ويعيش فى فيلا انيقة تضم حمام سباحة ومحطات لتربية الدواجن والعجول واسطبل للخيول .. وهو الذى لم يكن يملك حتى قرواً واحداً قبل رئاسته لتحرير أخبار اليوم .

ومحسن محمد الذى حول سيارته (الفيات ١٢٥٠) فى بداية السبعينات لتاكسى عداد حتى يساعده دخلها فى متطلبات الحياة ، أصبح من أصحاب الملايين .

أما أنيس منصور ومحمد عبد الجواد ومكرم محمد احمد .. فلا داعى لمزيد من اللفتيان لأن حازم هاشم قد أبدع فى رصد ملاحق المواجهة ..

★ المقاومة ★

إن من أبرز ماحدث على طريق المقاومة المصرية للتطبيع .. تشكيل لجنة الدفاع عن الثقافة القومية

التي عملت في إطار حزب التجمع . هكذا يقول حازم .. ثم يمضى ليقف عند صلاح عيسى وحلمى شعراوي ومظاهرة معرض الكتاب أثناء بيان المثقفين المصريين لا للكتاب الصهيوني في المعرض ... وتتصاعد المواجهة وتستمر فيلقى موشيه ساسون أول سفير إسرائيلي في مصر بمحاضرة في جامعة تل أبيب عام ٨٣ عن موقف المثقفين المصريين من التطبيع ويخذر إنهم يلحقون الأذى بمصر نفسها أكثر مما يلحقونه بإسرائيل ..

وتنشر صحيفة معاريف الاسرائيلية إعتراف « مائير كاهانا » بواقعة خطابات التهديد بالقتل التي وصلت إلى عدد من مثقفي مصر الراضين للسلام مع العدو الصهيوني .. ولكن قلب الوطن لا يكف عن العناد .

أما بعد

في شهر فبراير الماضي توالت تحقيقات الزميتين مصباح .. ومحمد موسى في الاهالي حول المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصري .. ضبط مصباح رجال «العباء البرجوازي كامل الدسم، يبيعون الشهداء باللوف والمسامير والصفيح .. وأفزعا محمد موسى بتلميذ الاعدادى الذى يؤمن بالسلام .. ويرفض إقامة دولة فلسطينية ويتعلم العربية ويراسل راديو إسرائيل .. وحلمه الوحيد هو السفر إلى إسرائيل .. ويجرى كل هذا إشراف إثنين من المدرسين بالمدرسة كانا قد حصلنا كل منهم على منحة دراسية في إسرائيل في عهد السادات .. ولذلك .. فحازم هاشم مدعو لأن يواصل حلقات بحثه الجاد .. والاستمرار في ترصد المؤامرات .. وإعداد قائمة الذين يبيعون الوطن .. وأيضا قائمة الذين يمنحون الحياة شرف الاستمرار فيها .



شجر صغير أخضر

يوسف ابو رية
(الى ابراهيم أصلان)

قصة

هكذا خرجنا من البلد في موكب واحد ، إلجد على مطيته ذات البرذعة التي تتدلى منها شرابيب ملونة وبمحاذاته تسير حمارتان يعتليهما ولداه الكبيران ، أما نحن فقد صفونا على حمارة عارية الظهر ، والزجال الذين يعملون لدى الجد ، وراعا يجرجرون الماشية . وانتشر التراب حولنا في زويدة تخفي خط سكة الحديد ، وموراؤه من صفوف العبل .

كنا فرحين بتلك المغامرة المجهولة التي أعلن عنها الجد ليلة لأمس ، حين كان يركز على المسند في «فراندة» دار العائلة ، وهو يحدث أبائنا وأمهاتنا المنبئين حوله .

قال : الكل لازم يكون معنا في الغد .. حتى العيال سنحتاج إليهم .

ولا ندرى حتى الآن فيما سيحتاجون إلينا ، ولكننا منينا أنفسنا بيوم رائع .

حين وصلنا العزبة رأينا أهلها ينظرون إلينا بكرامية ، ولم يلق الجد السلام على أحد ممن مروا بنا ، وكذلك فعل أبوانا .

وفتح لنا باب الدار المهجورة ، وقال : لا أحد يخرج من هنا حتى أطلب منه ذلك .

وخرج هو وولداه وزجاله الى رأس الغيط ..

وقيعنا في الحجرة المطلة على الجرن ، نبص من نافذتها .

قال على : سمعت أبي يتحدث إلى أمي عن أرض لنا ستملكها لنا الحكومة .

وسأل محمد : ولكن ما دورنا نحن فى ذلك ؟

قلت : ربما يريد الجد منا الاشتباك مع أولاد الناس الذين لا يريدون ان يتركوا لنا أرضنا

وسأل على : ولكن كيف يريد جدنا الاستيلاء على أرض ليست له ؟

قال محمد : أنت لا تعرف شيئا فالجد قد اشترى هذه الأرض ، ولكن هؤلاء لا يريدون تركها له .

وقلت : أنا اعرف ان جدنا كان كثيرا ما يذهب الى المحكمة ، وقالت له المحكمة الاسبوع الماضى إننا نظرنا فى الأوراق التى بحوزتنا وثبت لنا أنها من حقك . وسمعنا صوت محرك السيارة يعلو ضجيجها كلما اقترب ، وشاهدنا الغبار يرتفع فوق أسطح الدور ، ووقف «البوكس» الحكومى بالقرب من مدار الساقية ، ونزل منه ضابط على رأسه «بيريه» يضوى نسرته فى ضوء شمس الصباحية الصاعدة لتوها من الحقول، وقفز من مؤخر «البوكس» غدد من الجنود يرتدون البدل المبرى الخشنة ، وبأيديهم بنادق كبيرة ، وقفز معهم رجال يرتدون الجلابيب البلدية وعلى رؤوسهم طواقم من الصوف ، ساروا جميعا على حافة القناة ليقفوا تحت الكافورة التى يبدأ من عندها «مارس» الأرض وظهر الجد وأولاده ورجاله من مكان خفى ، وعبروا القناة ليسلموا على الضابط ، ورأينا الضابط يشير الى حوايط الدار مرة ويشير الى امتداد الزرع مرة أخرى ، وجاء واحد من رجالنا ليخرجنا من الدار .

ويدفنا أمامه نحو القناة ، جعل ساقيه على حواف القناة ، ومد يده ليعاوننا على العبور الى الضفة الأخرى .

قال الجد للضابط : هنا يبدأ فدان الأرض ، من الجدار حتى زرعة القمح .

كانت الأرض التى أمامنا مزروعة بأشجار الجوافة والليمون والبرتقال ، وتنتشر بين جذوعها نباتات خضراء صغيرة .

مال الجد علينا ليقول : بعد ان بقيس لنا الضابط المساحة المقررة سأشير اليكم ببدي فتدخلون جميعا لتقتلعوا هذه الشجيرات ، وأشار الى الشجيرات الخضراء الصغيرة المنتشرة بين جذوع الليمون والجوافة والبرتقال .

وعاد الضابط ليسأل الجد : ولكن أين اصحاب هذه الدور ليوقفوا على التسليم .

رد أحد رجالنا : كانوا حتى لحظة يا سيادة الضابط منتشرين على الجسر ولكنهم اختفوا فجأة .

ارسل الضابط واحدا من الجنود . ليبحث عنهم ، ولكنه عاد بعد فترة ليقول : الأبواب مغلقة والعزبة ليس بها صريخ ابن يومين يا أفندم .

صرخ الضابط : انشئت الأرض وبلعتهم ، اطرق الأبواب واسحب من تجده من قفاه .. اذهبوا جميعكم للبحث عنهم .

وانتشر الجنود ما بين الدور للبحث عن أهل العزبة ، وراح الضابط يخوض مع الجد بين الزرع

بينما وقفنا نحن تحت الكافورة ننتظر الإشارة ، ونراقب الحذاء الميرى الكبير يدوس الثبات
الفضى .

عاد الجنود من أماكن متفرقة ، ووقفوا صفا أمام الضابط وقال أحدهم وهو يلهث : لا أحد فى
الدور يا أفندم ، لا بهيمة ولا حتى نجاجة .

وصرخ الضابط حتى انحسب دمه الأحمر فى وجهه : كيف تجرؤ وتعلن ذلك فى وجهى .

وتبدل جندى آخر : يا أفندم طرقتنا كل الأبواب ، ولم يرد علينا أحد .

ومال جدينا على أذن الضابط : ربما اخنفوا فى حقولهم البعيدة .

وانفض الضابط وهو يقول : خلاص .. استلم ارضك يا حاج والمعترض يرينى وجهه فى
المركز .

لم يكمل الضابط جملته حتى لمحنا يد الجد تشير إلينا ، فاندفعنا إليه وسط الزرع متساملين ،
وأشار إلى حافة القناة : ابدأوا من هناك .

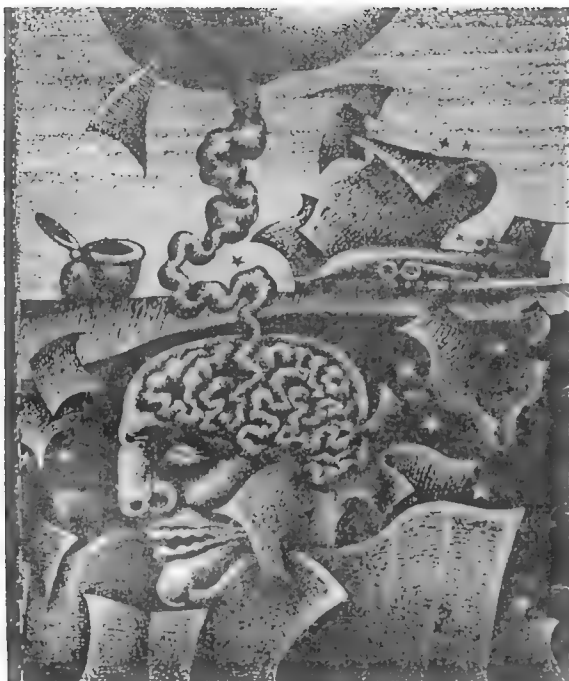
وأشار إلى رجاله الذين كانوا قد عادوا من دارنا المهجور بغنوس كبيرة ومناجل لها جوانب حادة
ليضربوا بها جذوع الأشجار ، وانضم اليهم أبائنا ، يقصفون ما تقع عليه أياديهم القوية ، وظلنا
فى مكاننا لا نبرحه ننظر إلى وجه الجد الذى سال منه العرق حين التفت جهتنا ، جمعنا بين يديه
بعنف ، وصاح مندهشا : أما زلت فى أماكنكم .. هيا .. ابدأوا من هناك .

ولم نكن قد فهمنا ما يريد ، بل نظر كل منها إلى وجه الآخر متسائلا ، هل نبدأ مع الهواء ليس
هناك من نشتبك معه حيث أننا لم نر بعد عيالا فى عمرنا ، وكنا نتوقع أن الكبار للكبار والصغار
للصغار .

وكنا نتحدثنا سويا حول استخدام اليد والساق وحركات القفز السريع ، وتدريبنا قليلا حتى تركنا
فى حيسنا ، فى الغرفة المطلة على الجرن ، وشدنا الجد ليحنى ظهورنا على الأرض : ابدأوا
من هنا لا أريد أن أرى نبتة خضراء .

وعاد إلى الضابط وهو ييرطم بالكلام : منلقى بقائوراتهم هذه فى المصرف . وما كنا نميل للتمس
رؤوس الشجيرات حتى سقط علينا وإبل من حجارة ، لم ندر أول الأمر مصدره ، وحين انتصبنا ،
نظرنا إلى الجد على ظن أنه غاضب علينا ويريد أن يحنى على العمل ، ولكننا وجدناه مطروحا
هناك تحت شجرة الليمون ، عمامته مفكوكة وملقاة بعيدا عنه ، والضابط يهرول خارجا من الأرض
بعد أن أطاح حجر كبير بالبيريه ، حاول أن ينحنى ليمسك به ، فصدمه حجر آخر فى صدره ،
فخرج وهو يجعر بأعلى صوته ممسكا جانب وجهه : امسكوا أولاد الكلاب .. امسكواهم .

وانتشر الجنود ، وحاصروا الدور ، مصدرين بنادقهم على صدورهم ، ورفع الولدان أباهم عن
الأرض ، وربعاه بين أيديهما حتى مدد تحت الجدار الذى قبعنا أسفله نحمل رؤوسنا من الحجارة
المنهالة من فوق السطوح .



وصاح الضابط وهو يتحسس يده الممنمة : كيف سيهربون من العدالة سأريهم جميعا !! واعتدل الجذ في جلسته وراح يكور عمامته وهو يردد : سأمحو ذريتهم عن وجه الأرض .: هؤلاء المناجيس، يريدون أن يرتعوا في أراضي الناس .

وانهالت على رؤوسنا أقراص الجلة المجففة وأكوام القش ، فجرينا نحو الجرن ، سقط منا على في القناة ، فعدنا على عجر وجريانه وراءنا بينما جلبابه يقطر الماء في خط الطويل ، هناك وقف الحد لاهتا ، وحوله اولاده يهدنون روعه ، ويمسك احدهم بيده : أهدأ يا أبى الحكومة تعرف تنفلها .
ودفعه بكوعه : اترينني ان اهدأ يا نعمة ، ترى هؤلاء المناجيس يسقطون أباك على الأرض فلا تتحرك نخوتك انت وأخوتك

ورد الآخر : وماذا تريدنا ان نفعل ، والحكومة كما ترى لا بقدر عليهم .

واقتربت منه لأقول : الضابط سال دمه يا جدى .

فدفعني بعيدا : لا خير فيكم ولا في أبانكم كأنى افعل هذا لنفسى .

وارتفعت رؤوس الرجال والنساء فوق السطوح ، ينسحبون خفية من وراء صناديق الغلال ، وقف واحد منهم واتجه نحونا : على جئتى يا حاج .

وقامت النسوة وبدأن يهزرن بطونهن وبزغرثن ، ويطلقن الشتائم القبيحة : بعينك يا مفترى .

وادر لهم الجذ ظهره ، ووبخ ولديه : اتسمعون هذا وأنتم مكتوفو الأيدى . فنفضا ايديهما وراح

احدهما ينادى على الضابط : تفضل يا أفتد هنا .

ولكن الضابط اشار ساخطا : ليس هبل أن أريهم واحدا واحدا

وكان الجنود قد اقتحموا المنازل ، وأطلق بعضهم البنادق بطلقات في الهواء ، ورائناهم اخيرا يوقفون في الصعود الى السطح ، ليسحبوا الرجال من أفقيتهم ، وبدأوا يجمعونهم في كتلة واحدة وسط الجرن ، والنسوة رحن يصوتن من خلفهم : واخذينهم على فين ياظلمة ؟ .

ولم يهتم الجنود بصراخهن ، وبدأوا يدفعون الرجال بمؤخرات البنادق ثم ظهر أخيرا الرجل الكبير صاحب الدار متلفعا بشال الصوف البنى وممسكا بيده شومة لها بروزات خشنة

اقبل جهة الضابط غير هباب : على جئتى هذه الأرض .

ورد عليه الضابط بتعال : سأعرفك بأن في البلد قانونا لا يغفل ولا ينام

والنسوة لم يكفنن عن الصوات مرة والزغردة مرة ، ورفعن أغطية رؤوسهن السوداء ، وبدأنا يشلشن ، فاتجه الضابط اليهن شاخطا : إن لم تحبسن أصواتكن في أجوافكن سأريكن جميعا .
وصرخت واحدة في وجهه بعد ان قذفته بحجر كبير قفز من فوقه ببراعة : ربنا على القوى .

وأمر الضابط الجنود بأن يقيدوا الرجال في حبل واحد ، ويسوقهم الى «البوكس» وبدأ الجنود

تنفيذ الاوامر وسط العويل و الشنائم ، وحرك الجد لسانه بعد أن جرى ريقه ، وسافنا نحو باب الدار :
ادخلوا انتم .

ومررنا بسرعة الى الحجرة المطلة على الجرن ، وراقبنا المشهد من وراء السلك المقطوع ، ولحق بنا رجال الجد ، ثم دخل الجد وأولاده ، واحكموا غلق الباب ، بينما راح الجنود يسحبون زجال القرية نحو «البوكس» ليقول للجميع : سأعرفكم جميعا بأن في البلد قانونا لا بد أن يحترم .

وعفر «البوكس» المكان حين قفز باتجا البلد .

جرت النسوة وراءه يحدفن الطوب ، وينثرن التراب ، ثم عدن باكيات مهزومات الى الرجل الكبير الذى وقف تحت إكافورة مسددا عصاه الغليظة فى وجه الهواء يحدث شخصا بعيدا عنه لا يبين كأنه هناك فى سمك السماء .

أنت شايخ وعارف .

ثم تركنه وأقبلان جهتنا يرفعن جذع الشجرة الميتة ، والحجارة الطينية الجافة ، ويقذفنها بأخر العزم ، وكنا أوصدنا على أنفسنا الأبواب والنوافذ ، ننسمع لدبيب أقدامهن ، ودفعات اكتافهن القوية فى الباب القديم ، وسقطت علينا بعض الحجارة من السقف المفتوح فتوزعنا فى الحجرات .

ياسمين

فوزى شلبى

قصة

سهلت فرس سوداء صهيلا عاليا ، وانطلقت قبل أن ينتهى (العرجى) الضامر من فك سرجها ، واحتوت مهرة صغيرة تكاد تلعب بها الرياح ، تقف فى وداعة .

- ١ -

رفعت : صفاء ، يدها بتلقائية ، ووضعتها على بطنها . التى كانت تسبقها - فتذكرت لتروها أنها حبلى ، وأنها بعد يوم واحد ستصبح فى الشهر الثامن ، وأنها يجب أن تحمل الجنين برفق .

(... كنت مسافة الى الاستسلام لمشاعرى التى لم أكن أعرف لها وضعاً ثابتاً . لم أَع بالتحديد منى استجبت لنداء خفى صدر عنه ، نداء جعلنى أرى فيه كل رجال الدنيا . وفى ليلة الزفاف - منذ سبعة أشهر تقريبا - كنت موهومة لكثرة ما سمعت ، وقرأت عن لحظة فض غشاء البكارة . وحين أغلق " فؤاد علينا الباب لأول مرة ، واقترب منى وهو يفيض رقة تبتدئ ألهم ...)

ليلتند لم يجرؤ خدر النعاس أن يقترب من فراشهما . نكرت له أنها تحب الأشياء الصغيرة ، الجميلة ، واللون الأخضر ، والأبيض ، وكل شيء من ذلك القبيل . ضحك ضحكة طويلة ، صافية ، لا تشوبها شائبة .

• • •

إنحدرت فى شارع شبه مظلم ، وشبه خال أيضاً . تعثرت بأقدامها فى عتبة صفيح فارغة . هبت ريح خفيفة وطوحت بفروع شجرة يتيمة ، تحول فيها حفيف الأوراق إلى أنات مكتومة لتقويل يسلم

الروح . مسافة قصيرة وتجاوز الشارع الهادئ إلى ميدان يئن بضوضاء ، وأنوار مبهرة . ومساء
أمس قضيت بكرة الصمت ، وقالت أزوجها :

- أمنيته أن أنهى من عمل البيت - بعد ترك العمل الآخر نهائياً - وأجلس فوق هذه الكنبة ، وأتابع
ناصية الحارة ، وأتوه في الوقت الذي ستعود إلي فيه من عملك ، وأستعرض تفاصيل حُبنا
الصغيرة .

رد : فؤاد ، بصوت بدأ حزينا :

- لو خيرت بين أى من المواقف التي تضجر الحياة منها ، لاخترت أن أكون وحيدا في صحراء .
هالها تعليقه على أمنيته ، وأحسبت بجفاف في الحلق . وفي الصباح فارقت صامته .
(... بيتنا الصغير صار محتاجاً مهتاجاً . سنصير ثلاثة بعد شهرين ، والحاجات في ازدياد دائم ،
فهل يأتي يوم لا نشعر فيه بالحاجة ؟ اضطررتنا الديون المتركمة لقبولي العمل المهيئ ، من الضحى
إلى ما بعد العشاء ، لتزداد حياتنا اضطراباً ...)

وقفت مترددة في عبور الميدان إلى الجهة الأخرى . فزعت حين مرقت عن يمينها سيارة
سوداء .

ظلت للحظات في حيرة . جالت بنظراتها الف مرة بين السيارات المسرعة .
ويخطى بطينة ، محاذرة ، نزلت من على (الرصيف) . بعد خطوات فاجأتها سيارة أخرى .
سوداء أيضاً - بفرملة شديدة فقدت توازنها تماما ، صدرت عنها صرخة توقف لها المكان ، وذاب
بدراجته البخارية ذلك الذي طرحها أرضا .

* * *

تجمع عشرات العابرين من كل صوب . صنع خلق كثير حلقة كبيرة حول الحلبي التي انكفأت
على وجهها . شاب ريفي اتجه إلى محل بقالة ، ورفع سماعة التليفون طالبا النجدة . كل قادم كان
يريد رؤية المصابة بدافع غريزي ، وبعد أن يخترق الزحام ، بصعوبة ، يمتليء قلبه بمزيج قابض
من الرهبة ، والرثاء والخوف . رجل وقور يستفسر من امرأة خرجت لتوها مهمومة فتقول :

- البنية . جسمها سليم ، لكن مش دارية بحاجة يا حبة عيني !!

الصوت المميز للنجدة يعلن وصول العربة التي هبط منها أربعة رجال ، كبيرهم بيده عصا ،
رفعها وأشار للقصير الذي يسير عن يمينه بقأذب مبالغ فيه ، إشارة سريعة ، انتفض القصير وأمر
الرجلين الآخرين - الأقل مظهرا - بإفساح الطريق أمام حامل العصا ؛ الذي إلقى نظرة مسح بها
كل الوجوه ، وطلب البحث عن هوية المصابة ، ثم أمر باستعجال عربة الأسعاف ، التي أتت
أخيراً ، وهبط اثنان - السائق - اللتحيف الهزيل ، وآخر عجوز وضعوه داخل ستره صفراء - بينهما
ناقلة حديدية صدئة عليها نماء متجمدة . رفعت المصابة من مكانها ، وسأل صاحب العصا عسري
المرور عن رقم السيارة ، فتلعثم ثم أجاب :

- كان يركب دراجة بخارية ، ويرتدى (قميصاً) أحمر مشجراً ، وينطالاً (جينز) كحلي .

عبر الإستقبال يضج بوجوه يعلوها قطوب حزين ، ووجوه أخرى تمتعض فى ألم وحسرة . وصرخات تتلاحق وتشق - كالمسكين - سكون الليل ، والحبلى تحاول الاستفاقة - بعد إلقتها على سرير قدر منكوش - وقد صار وجهها الأبيض المستدير يفيض ألماً ، يتقلص « تدور العينان ويصبح لونها أقرب إلى السواد .

شاب أسمر ، رسمت الحيرة تهاويلها على وجهه ، يهرول حيث توجد « صفاء » وحيدة ، تطلع إليها مبهوتين ، فانتبهت إليه أخيراً ، وتكفلت ملامح وجهها باستمرار الحديث الصامت بينهما . حدثت فيه ملياً ، وما لبث - هو - أن احتضنها ، حينئذ ماتت الكلمات . لحظات مريرة مرت وه « فؤاد » لا يقوى على فعل شيء ، ثم هب ثائراً فى وجه طبيب الامتياز . وأقبلت ممرضة معقودة الجبهة ، وغرزت إبرتها فى زراع الحبلى ، فانطلقت صرخاتها المتوجعه . صاح ، ثم تهاوى على مقعد وحيد ، وتخطب فى الفراغ . تملكته رغبة جامحة لتحطيم شيء ما ... ؟ لاستفاد شيء ما ... ؟ واحتواه صمت غريب بعد ما أخبروه بأن حالة زوجته لا تستدعى البقاء بالمستشفى . صرخت أعماقه واتجه صوب الطبيب الذى حدثه دون أن ينظر إليه :

- الجنين سليم وإصابة (الخلاص) على أثر الصدمة بسيطة ! .

وانصرف عنه ، كلية ، إلى ممرضة تهتم له !! .

وحين تلقى المسئول الكبير بالمستشفى شكوى « فؤاد » بالفقر واللامبالاة ، انعدم احساسه بالعز ، وأحس أنه مهان . ترك زوجته فى أنين جارف ، وعاد بسيارة أجرة حملتها وحفة الأفراس إلى البيت . الجنين سليم وإصابة (الخلاص) على أثر الصدمة بسيطة ، لكنه لو تمزق ستحل الطامة الكبرى .

اهتز بدنه لما مر هذا الخاطر برأسه ، كأنه لمع بتيار كهربائى . وانثى فى قلبه شعور مبهم . بالكارثة .

الليل يمضى ثقيل ، بما يحوى من غربة وآلام . طالعه بعينين مؤرقتين بالرجاء والألم سيطرت عليه الأجزاء ، وران على البيت سكون كليب .

(... لما انضمت حديثاً معنا لفرقة الهواة المبرحية تأكدت أن البراءة كامنة بكيانها . وجدت كل الأشياء تدفعنى للتشبه بها . توهمنا أن شيئاً لا ينقصنا ، أو أن فى الحياة أية غرابة ! راحت الأيام تمضى بنا هيئة لينة ، ووقفت الظروف حائلاً بينى وبينها . أرهقت نفسى ، وما زلت ، للحصول على دخل إضافى بجانب الإعانة التى اتقاضاها مقابل المؤهل العالى - الذى كان أمنية كبرى لأبى - وأنقضى زمن دونما تقدم ملموس وهى تصد كل طارق لبابها ...)

فجأة ، صدرت عنها أول صرخة . فى صدره عربدت الحيرة والأجزاء . بيد مرتجفة ناولها قرصاً آخر مثلاً لأفراس ، ابتلعت بصعوبة ، وترنحت على اللسان

(... كنت أحيى حياة روحية - حرة ، تماماً كشخص محاولاتى التى أطلق عليها البعض اسم

مسرحيات عبثية ، خُشيت أن تستسلم - مرغمة - لضغط أهلها ، غامرت وحصلت على أثاث بالنقسيط ، بجانب ديون خلو الشقة الضيقة في هذا المكان المتطرف . وحين أعود - مرهقا - يوم أجازتها الأسبوعية - يبدو لي وجهها الطفل رائقا . وبقي الأدب والفن نكرى عزيزة ...)

وعندما نسل أول ضوء للنهار - الذى لم يأت كاملا بعد - فكر فى الذهاب لأُمها تركها وحيدة ، بعدما ولى الليل وما فيه من بضع غفوات قليلة ، وهواجس وكوابيس .. خرج الى الحارة ، رأى النوافذ والأبواب مغلقة ، والأرض مندادة ، وعلى الناصبة كلب الجيران الأجرب يتمطى ، ويتأهب فى كسل ، وصدرت عنه تنهيدة طويلة ، خرجت ملفوفة فى سحابة من بخار الصبح . ولما ابتعد ، انفجرت فى شقته الصغيرة صرخة كبيرة ، مروعة ، صرخة قطعت كل سكون الفجر ، صرخة فاجأت الجيران وهم لا يزالون يتقلبون فى نومهم ، ولم يفارقهم بعد نعاس الليل .

• • •

إنقش الضباب ، فكشف كل الكائنات ، وروعت أُمها لرويتها - كما روع عدد كبير من سوسة الجيران قبلها - وازداد نخبها المكثوم حين لمحت الكدمات الزرقاء فى ظهر ابنها ، وبين فخذيها ، واستقرت أراؤهن جميعا على ضرورة استدعاء القابلة . راحت الحبلى تجلس ، ثم تنهض ، ونكاد تقفز ، ويدها لا تستقران على موضع من جانبيها أو ظهرها . وأنسلت الشمس وراء البيوت وامددت أشعتها الحمراء لتعكس ظلالاتا كنيية ، مرتعشة ، على الجميع ، وبدت مسحة الانكسار المقيم على ملامح « فؤاد » .

اقتربت القابلة من أذن احدها وهمست :

لا يوجد طلق ، أو مياه ، أو حتى نماء فى الرحم تشى ببوادر الوضع .

وتبادلت معهن النظرات ، ثم طلبت صنع بيضة بزييت وطم ، وأكفهر وجهها . سمع « فؤاد » عدة صرخات تأتيه من الباب المغلق ، صرخات متتابعة بعثت فى جسده شعيرة ، ومضت اللحظات ثقيلة ، وومض خاطر غريب فى ذهنه ، بغريه بالابتعاد عن المكان بأقصى سرعة !! واختلطت الأمور فى رأسه ؛ فلم يعد يستطيع التأكد هل الصرخات التى تخترق أذنه صرخات زوجته أم صرخات أفكاره ؟! وعندما عرضوا عليه العودة إلى المستشفى رفض بشدة ! وابستمت القابلة !! ، وبلا صوت ، أو أدنى تغيير لوضعه أسبل جفونه . وعلى الفور تساقط دمع بطيء . وهبت القابلة مذعورة ؛ حين بدت لها مؤخرة الجنين مخضبة ، بدماء سوداء منجلطة ، وظل الوضع معلقا . ويمكن الخاطر الغريب من رأس « فؤاد » ، وقيل أن يخرج إلى الفناء صفعت أذنه صرخة أقوى من كل الصرخات .

- ٤ -

ابتعد « فؤاد » عن البيت . شعر وكأن جزءاً من ذاته يُبتر بترأ ، وبأنه فى حاجة إلى قبر ، ليدفن فيه رأسه المتعب . مر على منزل صديق عزيز ، ولم يجد أحداً . أصبحت الشمس عمودية على رأسه ، راح العرق ينهمر من وجهه وجسده . أصوات الناس متداخلة ، ينادون ، يغنون ، يصرخون ، يصلون . انعطف الى مهقى يجتمع فيه رهط من المتقاعدین والمتسكین ، الواهمين بأنهم فنانون ، وعدد من أدباء الظل ، الذين كانت تربطه بهم ذات يوم صلة أهالت عليها دوامة الحياة

أطناناً من التراب . تأكد من وجود ثلاثة من هؤلاء الذين يرتبط الفن والأدب في أذهانهم بالإلحاد ؛ سحب كرسيًا ، وجلس صامتًا ، وقبل أن يجف عرقه أو يسترد أنفاسه : سأله أحدهم عن أخباره ؟!

(... أية أخبار تلك التي يسأل عنها هذا الوغد ؟ لو قلت لهم أنني تركت زوجتي في حالة - جد - خطيرة ، ولم أفعل لها شيئاً على الإطلاق لصاح واحد - من هؤلاء الحمقى الذين يطيب لهم أن ينعثوا الفن بكل ما هو شاذ - وقال : إن هذا لا يصدر إلا عن فنان أصيل . وهانذا أصبحت متأكداً - عن يقين - من أن الخاطر الذي أتيت على أثره هنا ، مبعثه الحقيقي ألا أعيش الحدث ، وأنقاه بعد ذلك كخبر ، أي خبر ...)

وبعد دقائق دخلت المقهى تلك التي قالت لفؤاد - ذات يوم - ببساطة : سندهشك السرعة التي أدخل بها آخر قطعة من ملابسي .

نهض دون استئذان وكأنه لم يأت . استقل (اتوبيس) يختلط فيه اللحم الحى ، والدّم الساخن للذكور بالإناث ، وكذلك الروائح الطيبة بالخبيثة . تطلع - ملثعاً - للوجوه المحشورة معه . انقبض صدره ، ووجد نفسه غير متحمس - على الإطلاق - لاستقبال الوافد الجديد ، إن عاد عصر المعجزات ، ونجا بعد نجاة أمه .
(... لو عرف ولي العهد ، حقيقة الحياة التي تستقبله ، لكانت أعظم أمانيه أن يعود إلى الرحم الذي أتى منه ولم يخرج أبداً ، أبداً ، أبداً ...)

كل ما صادفه صور له أن البكارة لو تجسدت في طفل برىء لتكلفت ملايين الأسباب بالقضاء عليها ، وانتابته رجفة قوية تشي بأنه محمل بأعباء تحجب عنه مجرد الاستمتاع براحة البال ، ولو بالخيال ، تملكته رغبة حادة لمعرفة مصير زوجته في هذه اللحظات ، يسمع صراخها فيخفف عنها ، أو صراخ الجنين الذي قد يبعث فيه الحياة ولو لبعض الوقت ، أو حتى صراخ الآخرين وحدهم ؛ فيتأكد بالبرهان من أن الموت هو الحل الوحيد لكل مشاكله ، وكل مشاكل العالم .

- ٥ -

لعبت الهواجس ، والظنون بداخل فؤاد ، ما شاء لها أن تلعب . احترقت خطواته فولج البيت تعساً . أصبحت كل الأشياء لا تعنى شيئاً بالنسبة له . طالعته بعض الوجوه ببشر متردد . ألفى سعادة يشوبها القلق والتوتر تجلج الجميع : "مبروك جاءتك عروس حلوة " انبثقت أذنه هذه العبارة فسرت الروح في جسده . جلس بعيداً . وأسترد أنفاسه اللاهثة .
مترددة أخبرته الحمام :

- الداية اضطرت لتوسيع الرحم حين تأكدت من أن الخلاص على وشك التهرىء ، والطفلة في حالة سيئة ، وترفض تناول أى سائل ، والمقلق أكثر أنها صامتة !

إكفهر وجه فؤاد، من جديد . نكس رأسه ، وسرعان ما اندركت (الحمام) وقع كلامها الثقيل :
- أولاد السبعة ، أشهر معمرين ، ولولا الرحمة ما نجت إحداهن .

.....

ثم اضطرت لتبثه الميكنة :

- أرسلنا في استدعاء طبيب كبير لكي ينقذ زوجتك ، ويضد جراحها قبل أن تصفיק من غيبوبة الوضع .



انتفض من مكانه ، والأمانى تصارع الكوابيس المفزعة في رأسه وصدره . أتجه حيث ترقد صفاء ، وجلس منهارا ، ثم مال عليها بعينين غائمتين ، وطبع قبلة (آية) تحت نبت الشعر المبلل بالعرق . ودمعت عيناه حين رأى بجوارها قطعة دقيقة من اللحم الحي غارقة في ملكوتها .

رأى الطبيب ضرورة نقل الأم الى عيادته ، للعناية والرعاية المركزتين ، وقال للحمام بعد ان انتحلت به جانبا :
- لا خطورة على حياة الأم ، والطفلة وزنها ناقص جدا جدا .

وعندما وضع مقدم (الاتفاق) في جيبه ، طلب من الزوج - مداعبا - تسمية الطفلة . فوجى «فؤاده» بالطلب الذى أخرجه مذهولا من قوقعته ، وبعد صمت قصير تفوه :
- ياسمين .

وحمل الأب ابنته بين ذراعيه ، فى حين حملت الاخريات الأم الى عربة الطبيب .

- ٦ -

صدرت عن " ياسمين " صرخات رفيقة ، قصيرة ، منقطعة . وعلت سعادة رائعة ، مكبوتة وجوه الجميع ، حينما قضمت الطفلة - لأول مرة - ثدى أمها ، وراحت ترضع فى نهم ، التفت «فؤاده» حوله غير مصدق ، فى حين كانت النظرات المنسابة من عيني صفاء ، إليه تارة وإلى الطفلة تارة اخرى ، تنهال منها بنابيع رقة وحنان . وتعجب إذ أنه - لثوان - ابتهج لشيء مبهم تسرب لأعماقه . ودون أن يعي سر المشاعر الدفينة التى فلجأته أحس بنفسه قويا فى هذه الثواني .

غرف للغضب

قصة

نعمات البحيرى

يجب أن يكون لى بيت آخر .

هكذا قلت فى نفسى وأنا أهبط سلالم بيتنا القديم القديم ، شجيت حدرائه وسقطت طلاؤها وأنا طفلة صغيرة كنت أرسم شجرات بطول قامتى ثم ألوانها بألوان الشمع المدرسية بعيداً عن كراسائى . يقبح ألى ما أفعل وترافقنى ألى حتى تنمو الشجرات وتزهر أغصانها . فى أيامى هذه سقطت كل أشجار غرفتى فرحت أردد بينى وبين نفسى : يجب أن يكون لى بيت آخر .

فى الليل يطاردنى وجه الأب الذى يكره أشجارى ووجه ألى المهزوم دائماً ووجه الأخت المحببة . يطالبونى جميعاً بأن أتحرر من إسمار أوراق وكتب التاريخ المزخومة بها غرفتى ، غرفة الغضب كما يسميها ألى الأكبر وغرفة المغضوب عليهم والضالين كما يسميها ألى فى غرفة الأوراق والكتب لا تطعم حتى الحيز حافاً وعلى أن أتعلم لغة أجنبية . فهمى أجدى لى ولهم .

تحاصرنى الوجوه التى سقطت ألوانها مثل الطلاء المشخور فأذهب مذعورة وأردد بينى وبين نفسى يجب أن يكون لى بيت آخر .

فى النهار تطالبنى تلميذاتى الصغيرات بثياب زاهية وشرائط للشعر المسترسل وعيون مفتوحة على العالم الجميل الذى أرسمه لهن بالكلمات . هى يهتفن وأنا اسرد دروس التاريخ ثم يدايمنا الضجيج الآتى من حجرة الناطرة تشاجرت معها أكثر من مرة محاولة إقناعها بأن دروس التاريخ يجب تدعيمها بزيارة التلميذات للمتاحف المصرية وكذلك الأماكن الأثرية .. تلك أفضل طريقة لأن يعيش هذا الجيل والأجيال القادمة الذى أعشقه .

وكنت أدرك فى كل مرة أن لعقل تلك المرأة نفس بدانة جسمها . علمت ذات يوم أن مدرسة التاريخ السابقة

كانت تسترخى في مقعدها ، تلك خيوط كوفتها الصوف القديمة لتعيد نسجها من جديد .. ترك التلميذات ساكنات وأجاث . وإذا سمعت كواحدة صوتا هبت إليها لتعضها . على ذراع كل تلميذه آثار زرقاء إحدى المدرسات بأنه تم ترقيتها بالمنصب ناظرة في مدرسة البنين المجاورة .

تجاوزت ضجيج الناظرة وشجاراتها بأن أغلقت نوافذ الفصل ورحلت أنتقل بين الصفوف أحكى عن جدتنا إليزيس ، زهر العيون حولي بالفرح والهدنة ثم يداهننا رنين الجرس فظا قاسيا فأحمل كتيبي وأخرج الى الشارع وأردد في نفسي :

يجب أن يكون في عالم آخر .

في الظهيرة ترتطم في أكثاف الملقية في الشارع والغريب أنني أرى الناس جميعاً قصيري القامة ، شعور حاد بأن رأسي تدور . العالم ساكن . دعكت عيني وتبعت للدلالة الشحاذ المبتورة ساقه والممتدة بعرض الرصيف في اتجاه الأقدام السائرة . تجاوزت الساق ثم ارتطمت بأحد السارة فسقطت حققت يدي وكتبي فانحنى رجل ليأتي بها . رأيت الرجل طويل القامة وتميمت لو أرى الناس جميعاً لهم قامات طويلة مثله . رفعت عيني لأشكره فنزلت بواجبات الخال والمطاعم والكافيتريات في هذا الشارع كان لها أسماء غريبة مثل فرى شوب وكينج شوب وكورسال وجرينلاند وغيرها مشيت أتابع تلك الأسماء دون خوف الإرتطام بأكتاف المارة وأجسامهم الرخوة زكلا ب . بعضهم مثل الوولف واللولو والرومي .

وبرغم الخطوط الأنيقة والألوان الصارخة هذه الواجبات والأسماء إلا أنني قد أخذت بمشهد الكلاب الرومي واللولو والوولف وهي تتراخى ليخرجوا نتاج مؤخراتهم . الناس يسرون في سرعة ولا يرون لتلك الأسماء غرابية بما رأى : قد يكون ثمة تالف بينهم وبينها ، أو أنهم حقاً لا يرون إلا تلك المسافة أسفل أقدامهم .

بدأ لي أن أحسهم تجاه تلك الأسماء شيء يخصني وحدي وها هي مائتال تزحف خلفي . رحت أجرى وأجرى في محاولة يائسة للتخلص من هذه الأسماء وإذا بها تلاحقني على واجبات الخال والمطاعم والفنادق والمتاجر وشركات النقل والسباحة والإسكان والأغذية والمنسوجات وغيرها حتى الملاهي والكابريات والبارات رحت أجرى وأجرى وأسمع صوتي وهاهي وضربات قلبي المتدافعة :

المسمار اللعين في قاع حذاءي يؤلمني ويخز في جلدي مثل شوكة رأيت أنه من الأسهل لي خلعه والجري أودقه بزلطة من ذلك البناء الذي لم يكتمل على الناصية .

هنا المسمار رأيت الإحتفاظ بتلك الزلطة فقد يصحو المسمار مرة أخرى . كنت أخفي عيني عن واجبات الخال بخطوطها العريضة لكن شيئاً يفوق قدرتي على التناهي يأخذ عيني الى الواجبات فأشعر بها تلاحقني فأجرى وأجرى من شارع لآخر . ولا يوقفني إلا حذاءي ومسماره اللعين .

ألتقط أنفاسي وأدق رأس المسمار اللعين . كان الشارع هنا قليلاً فرحت أبحث عن حذاء غير هذا الذي في قدمي وأحسّه يتواطأ مع كل الأشياء الغريبة ضدي .

تركت إهمل لارتفاع سعر الحذاء فيه وسرت الى ثان وثالث ورابع ولم أشتر . سارت بجوارى امرأة لم أرى هجيباً . كنت أنظر الى حذائها ذلك اللينع الأسود وأخرى بمخاء أسود فمواه أخرى لميع جلد . فريه . تكاثرت الأحذية على الأرض لنساء لم أر وجهاً أو قاماتها وراحت كلها تجرى خلفي . اسراب متتابعة من الأحذية الجديدة اللامعة أفر منها فأراها ترصد جذابي هذا القديم . رحت أتوارى منها على ناصية الشارع الآخر ثم وقفت ألتقط أنفاسي .



رأيت كل الأحذية التي كانت تجري خلفي تمر دون توقف . لا أدري ما الذي يحدث لي ، إنتهت لذلك الشحاذ الذي يمد ساقه المتبورة بعرض الرصيف وفي مواجهة الأقدام والمارة فتوخيت الحذر وقفت على الرصيف أتأمل مسألة الأسماء وما رواء الأسماء وشعرت بعيني تأخذني لتلك العمارات فوق الأسماء كانت المرة الأولى التي أرفع عيني إلى البيوت في شوارع وسط القاهرة . فهي مبنية على الطراز الفرنسي لماذا تذكرت وجه نابليون المهزوم ووجه كليبر المقتول وشعرت برغبة عارمة أن أعيش في أحد هذه البيوت .

تكمل عيني تجوالها غير عابئة بأقدام أو أحذية ولا بلك الأكثاف التي ترتطم إرتطام الواقع الفظ بالحلم . لكن المسبار اللعين قد برز مرة أخرى تحت قدمي .

تطايرت عصفورة صغيرة تجاوزت رأس الشحاذ. يتور الساق وعرض الشارع ووقفت فوق شيش إحدى العمارات المقابلة . كانت العمارة بنفس الطراز الأوربي القديم ممشوقة ساقمة فبرزت في نفسى أمنية أن أسكن هذا البيت ، بعيدا عن غرفة الغضب والمغضوب عليهم والضالين وذلك اللون المشحور عن جدرانها ووجه ساكنها . في إحدى الشرفات رأيت امرأة بدنية ، بدا من وجهها الأشقر وعينيها الزرقاوين وشعرها الأصفر المهوش أنها أجنبية ثم تأكد لي ذلك من لافتة من مكان آخر وبدا لي أن ساقها الرفيعتين لا تقويات على الثبات في هذا العالم .

إنتهت مرة أخرى لذلك الشحاذ الذى يمد ساقه المبتورة. على الرصيف . لم تغب عن عيني المرأة الأجنبية وتلك العصفورة التى طارت ودخلت شعر المرأة المهوش وقبعت ظناً منها أنه عش هادئ لها لكيه سرعان ما تعالت صرخات المرأة الشقراء البدينة وتوالت خطبات يدها على رأسها . فرزت العصفورة وطارت تبحث لها عن عش آخر . تجاوزت ساق الشحاذ مرة أخرى وأنا أرى شحاذاً ثانياً يساق مبتورة ثم ثال وواهم وآخرين . كان الشحاذون ذقن الساق المبتورة يتكاثرون في الشارع والشوارع الأخرى فرحت أجرى وأجرى . كل الذى تذكره أنني كنت ألثت وأسم سموت لهائي يسكت كل الأصوات . . .

وقفت عند نهاية الشارع وبداية الميدان ونزعت من قدمي الحذاء الذى برزت فيه منامير كثيرة لا تقوى تلك المملطة على دق رؤوسها ورميته في الشارع ثم سرت حافة

من مراياه الليلة فى سيرته السرية ..

محمد الطوبى

شعر:

إلى المبدع الصديق محمد شكرى :

الأمير بنام لبترك أحلامه فى السرير المسهد لما يفيق يغادر زنفه تولستوى إلى غسق الوقت ○ يسكب كونيكا قداسه قبل أن تتفقد فتحة وهج فوضاه فى البيت ○ (طنجة يفتح باب مباحها الليل ○ أرضفه للمحبين أو للصعاليك ○ آلهة للتسكع أو التسول بين المقاهى الأنيقة ○ أروقة لمرايا الغروب ○ غريب يزور غريته خارج السرب طار ودار على قمر مغربي جريح ○) محمد يكمل ما يشتهى زهو كلثوم من غزل عاجل ○ قدح ينتهى خلفه قدح صادق كمواسم ناديا ○ يبوح بما سرح الأرجواني فى أول الإشتهاء ○

الأمير الذى يتهجى مفاتن طنجة ، مجنون ورد ، له ، خيمة ، (*) من مزامير فى سوقها الداخلى ، (*) ، طليق هو الأعزل الصعب لا ينتمى للشعارات فى منتدى الأدياء ○ له خبزه وتبيذ المساء ○ ○

ويداه معذبتيان بما يتضرج في طنجة الليل من أرق ○ وبما حفرته سنين الحصار على
صخرة الروح من قلق وعناء ○

الأمير الذي صادروا كتيبه ○ فضح الزمن الحيزيون وعزى الخطايا ○ وقال الذي قال -
والآخرون مرايا - ○ عن الجوع في وطن المسغبة ○ الأمير الذي شاء (لَمَّا تَلَّاشِي شِجَارِ
القبائل) ترتيل تاريخه الفوضوي ○ وفجر من حجر اللغة الماء ألقى بأوجاعه للجباع لكي
يقرأوا سيرة الخبز بالجهر ○ (سبحان من خلق الجوع معصية في النهار ○ وسبحان من
أطلق الفقر أحجية للصغار ○ وأكواخ مخزية للكبار ○ وسبحانه إذ علا بالعلامات سمي الطوى
والطفافة على الأرض كي يحرسوا البقي فيها) فما أطيب البوح من أول الجرح في سيطرة
الجرح والتجربة ○

(من منزل في الطابق الخامس بزنقة تولستوى مَرَّ الشامخون المتمردون الرائعون ○
ألبيرتو موارافيا ○ جان جينيه ○ تينسي ويليامز ○ محمد زفاف ○ الطاهر بن
جلون ○ إلخ ...) .

الأمير الذي يترك الكلمات على ورق جارح بالبياض العصى ○ يحب الغناء العتيق (لويزا
التونسية - زهرة الفاسية) ○ الغناء الذي يترك الذكريات تسيل على حائط العمر ○ أو بهطل
النغم المغربي قليلاً على القلب كي يتذكر امرأة من جنون ○ وإمرأة ربما مرقت كالشهاب ○
منذ عشرين عاماً على ساحل الشوق والإغتراب ○ ○

أعزل سلحته فصول الغواية حتى رأى عمره في نزيل الرباب ○ أعزل ○ من هنا يشهر
القلب زيتونة لمديح الخريف وأسطورة من رخام السحاب ○ ومواعيد لم تنطق في شتاء
الشroud ○ قناديل مارست العشق فوق سرير العتاب ○ أعزل ○ إن تشرد شق إلى الشمس
بوابه شاهد الجوع يمشي إلى سلطة في الخراب ○ فنقمص ما كان من وجع جامع البوح ○
ما زوج القلب بالجمر أو أخرج المارقين إلى شهوة سيّجتها خيام السراب ○

أعزل ○ ومباهج طنجة لو يسعف الوقت لاتسع الوقت ○ لولا هديل الحنين إلى امرأة
في أقاصي الغياب ○ في المدى نخلة سرحت قمر الأعزل الفذ لَمَّا تمرّد واختار قاموسه
اللغوي ○ طفولة أحلامه ○ الشيق الجبلي ○ ظفوس النبيذ المقدس ○ لما توحد ليح وهز
إليه عدوى الهزيع الأخير من الجوع فانشق طوق الحصار فلم يبق خلف الجدار الحصار ○
ولا صولجان الغراب ○ يوقف النهر قبل الوصول إلى رقصة التباسمين المدلل ○ للأعزل
الآن أن ينقمص ما شاء من أول الإعتراف إلى خطوة في السؤال المؤجل ○ كم قارئ سوف
يسأل في مكتبات المدينة عن كتب السيد الأعزل الآن ؟ - هذا شموخك في عشقك
المستحيل ○ ○

(*) مجنون الورد - (*) الخيمة : مجموعتان قصصيتان (*) السوق الداخلي : رواية وهي للكاتب
المغربي (محمد شكري) .

حكايات

سمير درويش

شعر

حكاية البنت الصغيرة

بانت ببطن الحائط المبقور تمسك طرف خيط وامن من مقلة العين
المخضبة العروق امتد حتى بسطة الشفة التي اصطيفت بلون الصمت
تصمت كل اجزاء المكان : القمح ، والرمح المغلف بالدماء ، وزهرة
التفاح ، فى ظل الصباح تطل جامدة ملامح وجهها المحفور فى صلب
النحاس : يشق قلب الوجنتين الأنف مخوطا ، ومفقورا فم مازال
لا يعطى نهايات الحروف بهاء إيقاع الخروج ، تجمدت لا تفصح العين
البريلة عن كوامن قلبها ، وجدائلها يتفرق الشعر الطويل - يطول
ما طال العذاب - ويلتوى ، يتفصد الجلد البرودة ، ينطفئ عبق
الخدود ، يبين منعكسا بسطح قطيرة النمع الرجال يحلقون ،
تحلقوا حول احتراق الجرح فى كبد الجناح ، وشكلوا موجا
يشب ، يشب ، يهدى للمواويل الصغيرة آهة ، ويسبح فى فيض
الدلوحة تاركا حرفين فى كتب التعلق بالذى لا ينتهى ، ويمرغون
بكاراة الأفكار فى ظل الرؤوس ، سدوس أسمنت الخنادق خوفهم
خوفا ، فخوفا ، تستدير لحيلة التفجير فى زلزلة الوقت ، استحبال
الحزن بيتا للسؤال وللحكايا :

من يصير الآن بيتا كامل التشكيل من ؟

من لا يصير ؟

تسترت بالصمت جغرافيا المكان ، وأخرجت كل المنازل
دمعة ، تنبل في عطش الحقول ، وترتقى حمم النخيل ، وتجتلى تمرا
بكانيا ، بلون طعم واجهة الفصول بلون أمطار الشتاء ، على الجدار
تبست - خلف الاطار وشارة سوداء - صورته ، يعشش في ملامحه
العذاب وتتزوى في قاع عينيه : الدموع ، قصائد الشجن التي لم تله
بعد حروفها ، مدت إلى حجر صغير كفها .

و ..

تحركت

بكانية

قلبي عليك نزفته مطرا ، مطر ماكان قلبا ذا الذى منى اندحر
حيا تظل ، أظل سيفا لا مفر ' ألقى ، أقوم ، أفر ، منتصبا أكر
ما ينطفئ قلبي إذا انطفأ القمر قمر تعمد في ، هون لى الخطر
ماكان قلبا ذا الذى منى اندحر كان الذى قد كنته ، قلبي حجر

حكاية اللبت الصغيرة

كانوا على قيد البكارة يفتحون مدائن السعل الممرر بالحجارة ،
يكتبون فصول تاريخ الحضارات - الذى قد مر من عمق الزمان الى
الزمان - يضمخون حوائط التعذيب باللبن المراق من العروق ، وينشئون
قواعد البث المباشر : للعقول ، ولأكف القاهرة .

هل ترضح المدن القوية للبعوض إذا يطن ؟

وهل تشد كفائس العصر الوسيط رجالها

هريا اذا البجس الذباب من الحجر ؟!

لا تنتمى الأحران للقلب الذى لفظ انتظار البسمة الثكلى تجيء
بموسم الحصد الكبير ، تحط فوق شفاه من سقطوا من الحزن الحياة
ولا يصير الملح ماء ، لا كيما يرتوى من يطلب الماء المقطر : من
صخور الشمس ، والمدن الحرائق ، والصخور .

كانوا على قيد البكارة ، كان منفردا كصبح فوق خارطة الظلام ،
تفكت اعضاءه حجرا ، وأحجار ، وما تفك تنتشر الحجارة مركبا
ويدا ، وبحرا ، والقصيدة ، والديار ، وحلبة التاريخ ، والخرز المدلى
فوق صدر صبية زرعت زهور الأقحوان عى أصابعها ، حبيبة يرتقال
مرمرى ، والقبرنفل ، والندى .

كانوا على قيد البكارة فعلنين

الصوت منبعث الى صدر الصبارى

والصدى

وصية

ذى أبجديات البلاغة تتدثر وتضيق آفاق الحروف وتتكرس
وتصوغ أضاء البنات تغور أطم وتضيق تسرقنا القطيفة والدرر
ذى أبجديات البلاغة تتدثر وتقوم أخرى، حرفها البائي حجر

كانت حوائط بيتها قد أرغمت تحت الصواعق أن تخور
ثكلت يحاصرها المكان .

تصير أحزاننا بحجم تكور الكسف الصغيرة .

دقت على ظلال الحوائط وشمها .

بعثت لهيب النار في صمم الصخور .

قالت جحيما كن

فكان .

حكاية أخيرة

الليل يبعثني فتيما ، أحمل الأرض التي كادت تميز من عناء القبط
في قلبي ، أقرنى من أقباله السلام ، أمر حين تكون ترقبني العيون
بباب من أهفو لعينيها ، وتهفو ، ألقيها بانت ببطن الحائط المبقور
تمسك طرف خيط واهن من مقلة العين المخضبة العروق امتد
حتى بسطه الشفة التي اضطبغت بلون الصمت ، تلفظني نموع صغيرة
راحت تودع قلبها المنزوع من صدر تكوره الطبيعة فرختين صغيرتين
تعذباني ما تزال ، احزم العزم الذي اسكنته صدري ، وأرحل قاطعا
جزرا ، ووديانا ، وصحراء احتوتني ، والمدائن ، والربوع بقاع عينيها
أفتش عن صفار كنت فيهم مذ رماني الله من غيب الجنان لهذه
الأرض التي كادت تميز من عناء القبط ، كانوا على قيد البكارة
يفتحون مدائن العسل الممرر بالحجارة ، يكتبون فصول تاريخ الحضارات
الذي قد مر من عمق الزمان الى الزمان تطل جامدة ملامح وجهها
المحفور في صلف النحاس : يشق قلب الوجنتين الأنف مخطوطا ، ومفغورا
كم مازال لا يعطى نهايات الحروف بهاء ايقاع الخروج ، تجمدت لا تلتصع العين
البرينة عن كوامن قلبها ، وجذائلا يتفرق الشعر الطويل ويلتسوى ،

يتقصد الجند البرودة ، ينطفئ عبق الخدود ، اصير منفردا كصبح فوق
خارطة الظلام ، أفكك الجسم الفتى حجارة ، وحجارة ، فتصير
أشلاء . الحجارة مركبا ، وقصائد الشجن التي لم تنه بعد حروفها
مدت إلى حجر صغير كفها ..

و ..

تحركت .

صاغت تفاصيل المكان .

بعثت لهيب النار في صمم الصخور .

قالت : جحيما كن

فـ ...

كان .

رحلة القنديل

هشام قشظة

شعر:

(١)

يا هول رؤاي
إمراة أرسمها تأبى أن تخلق من طين
وتقول إخلقني يا هذا من نار
على أتوخذ بك .
أخلقها بلفيسا
لكنى أتذكر أسطورة عشقي
تنبؤنى أن الملكة
لا يسكرها إلا أوحال العبد
هل تخلقها !!!
أخلقها
أتعشق كأسى كى أنسى
أن ليس بمقدورى أن أمحوها
يا هول رؤاي
ذاكرتى يسكنها التاريخ
الضجة تحتل كيانى
وسكونى خرس

ذاكرتى يسكنها التاريخ
ركد البحر فثار فؤادى
حين نبشت وريدى كانت :
أمين .. أمين

يا هول رؤاى
قلت : إلهى اطمس موروث الاسماء بقلبي
على أتحسن رائحة الأشياء
قال : فأنبتهم
قلت : أسمى الأشياء بما يكمن فيها
قال : وأنت
قلت : أمهلنى
قال : فكن
قلت : أمهلنى
قال : إذن تسجد للطيرن
قلت : النار تغلق أنسجتى وتراودنى عن نفسى
قال : أخرج من ملكوتى ولتهبط للظلمة
لست تقر .. لست تقر

قالوا : حدثنا عن أسفارك فى عمق الليل
قلت : حكاياتى الألف
قالوا : قد كنت تقياً فينا
قلت : أناضل كي لا يهوى فى الظلمة غيرى
فتخلق جمع حولى

(٢)

هذى مركبتى سيدتى
فاقتربى منى واشتعلى بى
لحظة عشقى بجمرة واحدة
تتلجج أوداء وينابيع
والكون إله يتجلى حين تسافر فيه
فإذا قام القلب ، ويرفت أعضائى
يومض برق ، ويقيم براق يأتينى بالنبأ الحق :
أن لا برزخ بين البحرين
ولكن قد مئىء للعاصين فكانت أزمنة فى التيه .
فاقتربى منى إقتربى وخذبنى

وانتيدى بى رُكنًا ويكون قصيًا
كى أتخلق فى أحشاءك طفلاً ونبيًا
وإذا أسألك قومٌ هزّينى
يساقط فى أعينهم عشقى .

(٣٠)

وأنا النبى
الليل يؤنس فرحتى
أنست نار الحق فيه وفى
والفجر مولودى السننى
ولذّ توضأ بالضعاف فكان ضى
من أين أبتدىء المسيرة والمدى
منى .. إلى
قلت : ابدنى من أول الماء المخلّق من لى
حتى استقامت نبتة ما مسها علقم وليست بقى
وتتذلى فينا إناثا لا يقنن عشقهن
كى نعتلى طلعا ، تويجا ، ثم طيز
كى نعتلى نبعاً ، فنهراً ، ثم نور
وفى
ها أنت تعرف كنه أعماق الوريد الحى .

(٤)

ما فى الجبة غير الحادى
يتجول فى أودية القاموس
ويستخرج من حقل الحاء :
الحق / الحرب / الحرث / الحب / الخب .

(٥)

أخذ .. أخذ
فرّد .. صعد
لم يصلبوه وماوند
لكن دعت الناز
من أعماقه لى ، صعد
قد جمّع الأعضاء فى جُمُوز
الجذر ثابت ، والفصون
دوما تلذ ... تلذ

(٦)

مرقت عطور الدّم قائلة :
طلعت طلائع طلعتها
ستموز شمس
ويقوم إنس
ويكون عرس
ويكون عرس .

شعر

يا عشار .. يا بشار

طقسية : مسعود شومان

«دخول»

قلعة بسبع ترواح بتهمس للجناح بالمي
والقمر ماسك صليب والنيل جدع عايق
راخي على البقعة طراوة الحي
من زلفة النسوان ولحم الحيط بينهج سل
من عنكبة ليل البداوة فوق سرير الضي
ابدا الاسطورة من عضم الحمام .. من غراب عاشر حصيرة
وريش بيستر .. والشجر قرن اليمام
والشتا بين المواسم يعرق بكاه النّي
يا معشر الحدوتة بالرملة على الناصية
زدد عفارك وانت جي
المصطبة خلطة من الوحل اللي جي
ومن شغت السما تبدأ حوافي الطير
رمش الجوامع .. ديل الكنايس حنة من وش الفرس
يا رفسة الرجل الخشب ع الخي
أنا مش مفرفر من تراب الندى

ولا من ملح عرقه البحر على جلدى
 ولا من طوفان الدهشة فى الحنك الصفيح
 لكنى مرعوش من غياوتى فى البراح
 لو مرغتنى ع النجيلة وابتسم قسيس لطينتى وسحتنى
 يا مورد التعاويذ على الصدر اللى جلده مستر بفته
 ولحمه تبث الدهشة مرمى للفرس
 وبكاه فيونكة ع الكتاب
 والخلفه ع الظهر اختمار ورد السواد ..
 وابتداء قرصك يا ضى

«غنوة شعبية» :

يا عشار يا بشار
 ابيع قطه .. وعلق فأر
 واستنانى على باب الدار ..
 بالسكينة والمنشار

«ضوء» :

رغرغ وما بهمكش
 وادلق عنيك فى الكوز وسممنى ولا يهمكش
 وكح اسمك ع الرفوف
 وانتش ضنايا وغزنى بضفر ايتسانتك
 واقف برقص لعبة القرداتى ما اتكلمش
 اخرس بلون الوسع
 والصليب خنفس مربي تكتته والشعر
 من ديل الخليفة
 والنبي زعلان وقاعد منكى بوشه
 على خف الجمل عطشان
 وانت للفرسة ام جسم قزاز يتحننى وتخس
 يا ضهرى يا مخلوق بشعل الديل
 الحجر عرقان نذاك .. والرملة بتملس

على عطرك بجلد الوش
عشر حواذيت العيال بالسورة في الكتائب
«الوش قاعة نحيب،
ودس تحت الجلد لوح الرهبة واخطفني من الخمرة
بشر نخيل الزند بقراب النوى
وأوأ على حجرى وندلق شهقتك فيا



وإدبح القطة ونفض عرقك الشعبي من الصلصال
علق الفار الشوارعى فوق كمامى وضمنى
واستنى خيل الوحله والصدر العفار
وإبدأنى من شرخ الملوك أزمول غضب ...
يفتح عنه ع الريح
إبدأنى وانسى إتك بدأت
زملنى فى الخشب/ النحاس، صدر الرخام
واستنى على باب الديار نجمة فرج
أنا صدرى ذاكر لعبة المنشار

: «غنوة شعبية»

«فرج يا فرج / يا معلى الدرج
ياللى كسرت البيضة
والكنكوت خرج،

«ضوء» :

قشر بداوتك ف الخلا
وشك اسرك بالرصاص ع الحيط
- سميني فرسه وهم منى على الملا
- سميني شوكة وهم منى ع النجيل
- سميني هدمة وهم منى ع الشتا
- سميني حتى من جناح خوفك يمامة بتدش منك
وافتح فى جسمى زقه من شعر العيال/ وحوافر العصافير
على وش الجليد غمبنى واسحبنى
حط منديك على دهشتى واعفرنى بالنكتة
واخرجنى من بحر ارتعاش ع الكتاب
ركبى فرس الريح وبقع ضحكك فىا
انا مش بايع الحضن الحلال لعنيك ..
ولا ضللتى خيلك
ولا فرشتى ورق الحرايق والصلاة قش الوسع
انا بالغ الحدوثة برشامة مغص
ومعاشر الفرسه لحد النغبشه فى صدر الحقايق
ومكسر البيضة بسن هلال طلع منى
وضامم الرجل العجوزة ع الحصيرة ف القضا
وانا جلدى بيبك الندى ع السطح للعصافير
عبنى رقصة ع الشوال
وف رمشتك للحنضل المرشوق ما بين لحمى ..
بتسف منى دهشتى وترجنى يا بلال
وابدأ نهايتى فى دايرة المدنة الحلال .

الوقت

أحمد غازي .

شعر

لم تزل رائحة المكان في ذاكرة الوقت ،
سلطة تنهض من صهد الجسد
روحاً تحل بدائرة الأفق
وأنت :

أول من أهدى كتاب الله للأحياء
أول من باشر نفخة الطين في جسد الماء
أنت :

أول من سطر شكل الملكوت
أول راجل يحط تاريخه على فراغ الأرض

أنت : أول من مات - صارخاً -
عند انفلاق الدائرة !!

مهيأ كنت لاقتحام الفضاء
ترجمت أسطورة البدء على أغلفة الذهب
كيف تعانق المدى
وأنت تشككت في سطوة ؟
تعود نحو دائرة الروح
تفتح كوة في قبة السماء

وازيت بين منتهاك وابتداء الخلق
لماذا كنت تفتح عينيك على أفق دوار ؟

هل تسمى لعبة الخلق بداية التشكيل
أم تكتفى بإضاءة السماء بالشموع ؟

للحلم خارطة ذابنة
تتضح ألوانها زيت المسافات
وأنت معلق على أعمدة الخواء

تقترح الانقراض مائدة
وتكثري زيتونة الإصغاء

هل توقعت الفراغ بين أطرافك

إذ تنمو في اتجاه الشمس ؟

طالع من فرقة الطين للماء
خلالك موازية لفروة الحلم
هل تحصنت ضد وقتك المبتل ؟

هل تخذت ميدانك الدافئ في واجهة الثواني ؟
تفحص حرية الجدران

توبخ النوافذ على صخب الطين للماء
لماذا كنت تحلل فنار اللغات

تمارس حرية الليل

وتفسح مصباحاً لقواتم الغابات ؟

تحدث في ومضة الضوء

أعلنت عصيانك في طريق البدايات
وانكسرت على هامش التقويم
هل تناسيك النهايات الدخيلة ؟

تثنيك على حافة البلدان

روحك - الطماحة في الوعد - آبهة

تشبع فيك راحة الفتنة

هل تناسيك النهايات الوسيعة ؟

لن أسمى دماي /

خطتي /

تعبي /

هواي

ليس للأسماء سلطة الأشياء

أنا : الشيء الوفير

للروح أن تمتصني من دماي

تغسلنى من الماء المعكر ،
 هذا وطنى
 تخيرت أغنيئى على ساحة الماء
 وانتبهت على ولهى
 لم يكن الورد وردا
 لم تكن ملصقات الجدار معبرة
 آاه
 من أطفأ النار واستحوذ ملكى ؟
 كيف أقضى على تمتمة الجوع ؟
 هل لرأسك اتخذت تاج المراهبة ؟

أيها الوقت !!
 تمهل
 فى غربتى نشيد لم أعط صداه
 رأسى طاحونة
 قلبى نقبضان
 وروحى :
 مدى
 يسده مدى

أيها الوقت !!
 تم على وسائى قليلا
 أرخ ظلك فى جوارى
 استند
 حتى أراك مهينا لانفجارى

« مقولات » محمد جلال

سيد البحراوى

تعرفت على هذه النصوص عند صديق من طنطا هو سيد عوض ، وحين قرأتها شدتنى فأردت التعرف على صاحبها وتعرفت عليه شاب عجزوز فى الثالثة والأربعين يعمل مدرساً للتربية الفنية ، ويعيش فى طنطا يكتب منذ أكثر من عشرين عاماً دون أن يسمع عنه أحد ، ويشترك — مع مجموعة من أصدقائه فى الابداع ، والحوار حول هذا الابداع .. وحسب ..

ما الذى شدنى فى هذه النصوص التى يسميها صاحبها بالمقولات ؟ هل هي مقولات حقاً ، بما يحمله هذا المصطلح من مدلولات فلسفية ؟ أم أن هذه التسمية — وإن دلت على جانب من التجربة — هي نوع من الهروب من تحديد النوع الأول الذى تنتمى اليه . وهو هروب مشروع — وضرورة أحياناً على كل حال ، وخاصة من الحالات التى نجد أنفسنا فيها إزاء تلقائيه واضحة وتقلت واضح من المقاييس المحددة للأنواع الأدبية .

ثمّة جانب فكرى واضح فى هذه النصوص ، تعبير عن خبرة حياتية أو فكرية تأملات فى الحياة والناس والأشياء تذكرنا — فى كثير منها — بخبرة المثل الشعبى فى المقام الأول . ولكنها ليست قاطعة ولا مباشرة كالمثل الشعبى . الفكرة فيها — وهذا هو المهم — تشير الى طراحة فى رؤية العالم لا تقرر الحقائق المعروفة ولكنها تكشف حقائق بسيطة قد يأبأها العقل أحياناً ، ولكنها صائبة — حين تعمقها — بكل تأكيد .

وهذا هو — تقريباً — ما يحدده بشكل واضح فى أحد النصوص حين يتحدث عن الخصوصية والطراحة باسم « الشخصية » .

« ان قيمة الشخصية » تتحدد — بقدر ما تعطينا من حالات ذهنية راقية أو حالات عاطفية أو حالات حسية راقية .

انها — تتحدد — بقدر ما تعطينا : لحظات اشراق — لحظات صفاء — لحظات توافق .

انها — تتحدد بقدر ما تكون بالنسبة لنا قوة تحريرية — وقوة أمل » .

وهذا هو بالفعل ما تقدمه لنا هذه النصوص — في النهاية — وإن لم تكن تقدم لنا — دائماً لحظات الصفاء والتوافق فكثيراً ما تقدم لنا لحظات التناقض والتوتر والمفارقة المره . بل ان هذا هو أكثر ما تقدمه لنا : المفارقة .

إن المفارقة — هنا — ليست مجرد قيمة فكرية تكشف لنا تناقضات الواقع الذي نعيشه ، ويكشفه الكاتب بكل صدق وبساطة ومهارة . ولكنها أساساً تقنية فنية يقوم عليها بناء النصوص وقد تكون المفارقة ظاهرة وقد تكون مخفية — عبر التهكم — وعبر اللغة ذات الصوت الواحد كما هو الحال في المقولة التي تبدأ ب :

علقوا قلبي في مشجب مرحاض ، عام .. الخ أو كما يقول في مقولة أخرى تتكون من سطر واحد :
[نحن — أى شيء — الا أنفسنا] .

ومثل هذه المقولات الوجيزة — كثيرة جداً ، فالإيجاز هو السمة الأساسية لمثل هذه النصوص يختار الكاتب كلماته بدقة شديدة ورهافة أشد ، لتعبر — بدقة — عن جوهر محدد يوصله ، ببساطة ووضوح . قد لا تكون شديدة التكرير والتوتر مما يبعده عن تقنيات القصة القصيرة (وبالمناسبة له أيضاً قصص قصيرة جداً أرجو أن يتاح لها النشر قريباً) . ولكنه على كل حال قريب من المفارقة الشعرية والصفاء ، رغم غياب الإيقاع بالمعنى التقليدي .

إن الشكل الذي يكتب به محمد جلال ليس في الحقيقة شكلاً جديداً ، رغم تأييه على التصنيف القاطع فكثير من الشعراء والكاتب في التراثين العربي والغربي ، القديم والحديث قد استخدموا هذا النمط من التأملات التي تعتمد على ذات التقنيات . ولكن الجديد هو كما قلت طراجة الرؤية — التي تصل أحياناً الى حد الطفولية البريئة . وما أحوجنا في هذا الزمن — أن نستمع الى الأبرياء ، وأن نتعلم منهم — بالفن — كم هي ضرورية وبسيطة ، تلك الحقيقة المراوغة التي نهرب منها .

مقولات

إن كنتم متشابهين — فلماذا الحوار !! ؟

شمس الصباح مرة ...

قمر المساء شاحب ...

قهوة الصباح مره ...

شاي المساء شاحب ...

يا سادة :

(حياتكم مره — موتكم شاحب)

في المساء الأول :

حلمت أني « عصفور » يطير الى نافذتك

في المساء الثاني :

حلمت أني « عصفور » يطير الى نافذتك

ويغرد ..

في المساء الثالث

حلمت أني « عصفور » يطير الى نافذتك

ويغرد .. ثم فجأة — يموت

أنتم أقوياء ... لأنكم لا تعلمون

أموت (فوق) العاده

أصنع من جسدي

ثابوتا

وشاهد قبر

... أخرج عيني

أدحرجها

— ككرة (البلياردو) —

على الأرض المساء

وأصنع من أوردتي

أربطة

لخيام — المعسكر — الصيفي

يطارني إحساس السجين



ولما سألتى العصفور
 — كم الساعة؟!
 أبقيت أن عمري قد ضاع
 إنه زمن — رحيم — يا بني
 يكفى أننا ما زلنا نجد رغيف العيش وكوب الماء
 إنه زمن — رفيق — يا بني
 الرفق بالإنسان
 والرفق بالحيوان
 لذا — فلقد أسميتك « رفيق » :
 لترفق — بالمساكين والضعفاء واحتاجين والمبتوذين
 والمعتقلين السياسين والمسجونين والجرحى والمرضى
 والمصابين والمشوهين والمفقورين والمعدمين والذين
 تحت الحراسة والمضطهدين وأبناء السبيل والعميان
 والخصيان والكم والصم والمخدومين والمخدوبين وأصحاب
 العاهات وأرباب السوابق وأصحاب المعاشات والبلهاء
 والأغنياء والتعساء والأشقياء والجبانين والعوانس والعاجزين والفاشلين والمراهقين والمرهقين ..
 أخ .

عرس الجليل

الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية

سمير فريد

عندما اعلن عن فوز فيلم — « عرس الجليل » اخراج ميشيل خليفي بالجائزة الذهبية في مهرجان قرطاج السينمائي في أكتوبر عام ١٩٨٨ صرخ شاب تونسي من أعلى المسرح « صهيوني » . وذلك رغم ان اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان فوز الفيلم بجائزة النقاد العرب ، وجائزة هاني جوهريه التي تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية باسم المصور السينمائي الشهيد .

ومعنى هذا ان الشاب التونسي ظل على رأيه في الفيلم ضد لجنة التحكيم ، وضد النقاد العرب ، بل وضد لجنة منظمة التحرير الفلسطينية . وقد ردت الصالة على هذه الصرخة بمزيد من التصفيق للقليل . ولكن ليس هذا هو المهم ، وإنما المهم لماذا قال الشاب التونسي « صهيوني » عن فيلم « عرس الجليل » .

والشاب التونسي ليس وحده في هذا الموقف . فهناك آخرون وجهوا نفس الاتهام الى المخرج في الندوة التي عقدت عن الفيلم في دار الثقافة ابن خلدون بالعاصمة التونسية صباح اليوم التالي للعرض في مسابقة المهرجان . بل ومنذ العرض الأول للفيلم في برنامج نصف شهر المخرجين في مهرجان كان عام ١٩٨٧ وهناك من يردد هذا الاتهام ، أو على الأقل يتشكك في مضمون الفيلم من حيث تعبيره عن قضية الشعب الفلسطيني ، وهي حق هذا الشعب في إقامة دولته المستقلة على أرضه .

تعداد کلاس



عوسما عفراس

هل كان دهر من قبله ، سوط الانعامه ؟



وحتى لو كان الشاب التونسي وحده ، فإن مجرد وجود شخص واحد يرى ان « عرس الجليل » فيلم صهيوني يعنى ان هناك مشكلة ما . فما هى هذه المشكلة : هل هى مشكلة الفيلم ، ام مشكلة المتفرج وخاصة المتفرج العربى .

لقد عاش العقل العربى منذ انشاء عام ١٩٤٨ وهو لا يرى غير صورته واحده للحياة فى فلسطين المحتلة ، وهى صورة الاسرائيلى الذى يحارب الفلسطينى ، والفلسطينى الذى يقاوم الاسرائيلى ، أو بالاحرى العدو وبطل المقاومة . وتوقف العقل العربى عند هذه الصورة المبسطة فى حالة اشبه بحالة « التثبيت » فى علم النفس فلم ير فى العدو الا الأسود ، ولم ير فى الفلسطينى الا الأبيض . ولم تكن الحياة ، ولأن تكون فى يوم ما الأسود والأبيض ، سواء فى ظل الاحتلال ، ام فى ظل الاستقلال .

واذكر اننى وكنت فى الثالثة والعشرين من عمري واعمل فى الصحافة منذ عامين ولى أكثر من كتاب واعتبر من الشباب المثقف سياسيا ، والمهموم بقضية فلسطين فى أكثر من نصف ما يكتب ، اذكر اننى دهشت كثيرا عندما شاهدت لأول مرة فى مهرجان كان عام ١٩٦٧ قبل حرب يونيو بأسابيع قليلة أحد الأفلام الاسرائيلية ، وكان سبب دهشتى اننى رأيت الناس فى اسرائيل / فلسطين المحتلة يحبون ويكرهون ويأكلون ويشربون تماما مثل الناس فى مصر وفى كل مكان .

ولقد شعرت بالحنين من دهشتى ، ولم افصح عنها قط ، ولكن عندما فكرت فى معنى هذه الدهشة بعد هزيمة يونيو أدركت ان هذا الشعور يفسر الهزيمة بقده لأن احدا لا يستطيع ان ينتصر وهو لا يعرف من يحارب ، أو بالاحرى وهو يحارب اشباحا غير مجسدين على أرض الواقع . فاذا كنت وأنا ما أنا عليه من ثقافة قد شعرت بالدهشة من اكتشاف بشرية البشر فى اسرائيل ، فما بال الجندي الامى ، أو الضابط محدود الثقافة ، والذي كان عليهما محاربة ذلك العدو والانتصار عليه .

ومن الناحية الأخرى ، ناجية الفلسطينى ، ظلم العقل العربى نفسه ، وظلم الفلسطينى فى الأرض المحتلة عندما تصور انه سوف يعيش عقودا من الزمن مع اولئك اليهود وهو فى حالة خصام ، كما يخاصم الطفل زميله عندما يتنازع معه على شئ ما . لم يتصور العقل العربى غير هذه الصورة البدائية الساذجة ، ورفض أن يتصور الحقيقة ، وهى ان هناك اسرائيل ضد اسرائيل ، وهناك فلسطينى ضد فلسطينى ، وأن الفلسطينى الذى يعيش فى الأرض المحتلة غير الفلسطينى الذى يعيش خارج هذه الأرض .

صحيح ان الغالبية الساحقة من الشعب الفلسطينى فى الداخل مثل الغالبية الساحقة فى الخارج من حيث الايمان بعدالة قضية الشعب الفلسطينى ، وحقه فى الحياة على أرضه ، وفى تأسيس دولته المستقلة ، والشعب الفلسطينى فى ذلك مثل كل شعب فى العالم ، لايزيد ولا يقل ، ولا يتميز ولا يمتاز ،

ولكن هذا لإنتعاض مع حقيقة ان الفلسطيني الذى يعيش فى الداخل لا يمكن ان يكون فى حالة خصام مع عدوه بالمعنى البدائى الساذج لهذه الكلمة . فهو يتعلم العبيه ، ويعمل عند يهود اسرائيل من أرباب العمل . ويتعامل مع يهود اسرائيل يوميا . ولايعنى هذا الاستسلام للأمر الواقع على الإطلاق ، وإنما يعنى النضال الشاق من أجل استمرار الحياة على الرغم من الاحتلال ، بل ان استمرار الحياة هو أعلى درجات المقاومة .

والصورة البدائية الساذجة للفلسطينى الذى يخاصم الامرائيل أدت الى كارثة كاملة ، وهى اعتبار الفلسطيني الذى يعيش فى الخارج أكثر « وطنية » من الفلسطيني الذى يعيش فى الداخل . بينما الحقيقة ان ماكانت تريده اسرائيل ولا تزال تسعى اليه ان يخرج كل أفراد الشعب الفلسطيني من أرض فلسطين ، ويتوهمون فى سوريا ومصر ولبنان والأردن وأى بلاد أخرى . والحقيقة ايضا أن كل فلسطيني يخرج من فلسطين كان مضطرا أو مخدوعا . والحقيقة ثالثا ان المقاومة من الخارج لم يكن من الممكن ان تصل الى أى شئ لو لم يكن هناك من بقي ليقاوم من الداخل .

لقد رفض العقل العربى أن يتعامل مع الشباب الفلسطيني الذى كان يشترك فى الوفود التى تمثل اسرائيل فى مهرجانات الشباب فى وارسو وصوفيا ومناسبات أخرى مختلفة ، ورفض العقل العربى فى البداية ان يتقبل محمود درويش عندما خرج من فلسطين ، وكان ينظر اليه بعين الشك لمجرد انه عاش « هناك » ، وتعلم العبيه وتعامل مع يهود اسرائيل حتى لو كان من تعامل معهم هم جلاديه فى السجون والمعقلات ، وكان المطلوب من كل فلسطيني ان يرحل من فلسطين تماما كما تريد اسرائيل حتى يصبح « نظيفا » من التعامل مع يهود اسرائيل بمنطق « النقاء الكائنى » المثالى المجرد الذى لم يكن من الممكن أن يؤدى إلا الى الهزيمة .

وعندما جاء ميشيل خليفى الى القاهرة ليعرض فيلمه الطويل الأول « الذاكرة الخصبه » فى ختام أسبوع التضامن مع الشعبين الفلسطيني واللبناني الذى اقامته النقابات الفنية واتحاد نقاد السينما اثناء حصار بيروت عام ١٩٨٢ دهش البعض من حقيقة أنه يحمل جواز سفر اسرائيلى الى جانب جواز آخر بلجيكي حيث يقيم فى بروكسيل منذ عام ١٩٧٠ . ورغم ان ميشيل يعتمد دخول القاهرة بالجواز البلجيكي وأصر على ان يعرض فيلمه فى أسبوع النقاد فى مهرجان كان عام ١٩٨١ باسم فلسطين ، الا ان نظرة « الشك » ظلت قائمة حتى فى ندوة حزب التجمع التقدمى لمجرد انه يحمل جواز سفر اسرائيلى .

ان السر فى صرخة الشباب التونسى ، والسر فى كل الشكوك المتناثره حول سينما ميشيل خليفى ، وهو أول مخرج من الداخل يصور من الداخل عن الداخل تصور العقل العربى الاحادى الجانب عن

الحياة داخل فلسطين المحتلة بعد عام ١٩٤٨ ، بل وداخل الأرض العربية المحتلة بعد عام ١٩٦٧ . اننا في عبارة واحدة لانعرف هذه الحياة ، ولانريد ان نعرفها على حقيقتها ، والانسان عدو مايجبل .

ومن بين ماترتب على ذلك التصور الاحادى الجانب اعتبار كل فيلم يصور في الداخل موافق عليه من السلطات الاسرائيلية ، وبالتالي لايعتبر من سينما المقاومة ، ان لم يعتبر ضد المقاومة ، بل ويخدم الصهيونية .

ولاشك ان مساحة الحرية داخل فلسطين المحتلة ، اقل منها خارجها ، ولكن هذا لايعنى ان اسرائيل كتلة واحدة صماء كمجموعة من البشر . وفيما يتعلق بيهود اسرائيل بالذات يمكن القول بانه لا توجد في التاريخ أو في الحاضر جماعة بشرية تختلف فيما بينها اختلافات يهود اسرائيل الدينية وغير الدينية .

وليس الدليل على ذلك افلام ميشيل خليفى المعادية للصهيونية ، أو فيلم « هانك » اخراج كوستا جافراس المعادى للصهيونية ايضا ، فهناك أفلام معادية للصهيونية من انتاج واخراج يهود من اسرائيل ذاعها . ورغم ان احاديث ميشيل خليفى الصحفية لاتوضح وجهات نظره ، وانما تزيد التباسا في بعض الاحيان ، وليس المطلوب من أى مخرج أن يشرح أفلامه على آية حال ، الا انه على حق تماما عندما يقول في حديث من أحاديثه عن « عرس الجليل » ان هذا الفيلم « صور في فلسطين رغم آنف الاحتلال الاسرائيلي وليس بفضل » ، وانه صور « بفضل النضال الطويل من أجل صنع مساحات للحرية في قلب السيطرة الاسرائيلية » .

فيلم « عرس الجليل » فيلم بلجيكي فرنسي بريطاني الماني (المانيا الاتحادية / الغربية) تم تصويره في مناطق مختلفة من فلسطين المحتلة بعد عام ١٩٤٨ وبعد عام ١٩٦٧ بواسطة مخرج فلسطيني مسيحي ولد في الناصرة وعاش فيها حتى عام ١٩٧٠ وظل يتردد عليها ولم يقطع صلته بأرضه وأهله ابدا . وهذا للفيلم يصور جماعتين من البشر ، يهود اسرائيل / قوات الاحتلال ، وعرب فلسطين / تحت الاحتلال من خلال حفل زفاف عربى في قرية فلسطينية يبدأ الفيلم وقد مر عليها أربعة شهور تحت الحكم العسكرى .

لقد كان على عمدة القرية العربى ان يحصل على إذن من سلطات الاحتلال حتى يتم حفل زفاف ابنه عادل ، وقد وافقت سلطات الاحتلال على شرط توجيه الدعوه الى الحاكم العسكرى الاسرائيل وبعض من رجاله ونسائه . وازاء رغبة الأب العارمة في اقامة الحفل اذعن لهذا الشرط ، ووافق على دعوتهم الى الحفل . وهذا الموقف على وجه التحديد يعبر عن المعنى الذى سبق ذكره ، وهو استمرار الحياة على الرغم من الاحتلال ، واعتبار هذا الاستمرار اعلى درجات المقاومة .

وطوال الفيلم تتضح حقيقة الحياة داخل فلسطين المحتلة . فنحن أمام جماعة بشرية غريبة عن

أرض فلسطين (يهود اسرائيل / قوات الاحتلال) يرتدون ملابس عسكرية ، ويدونون من الشمس ، ويتناولون الطعام الفلسطيني كأنهم سياح في مطعم فلسطيني في نيويورك . وفي المقابل هناك جماعة بشرية تملك هذه الأرض (عرب فلسطين / تحت الاحتلال) ترتدى ملابس هذه البلد ، ولا تدوخ من شمسها ، وتصنع طعامها . وبين المدنى ابن الأرض والعسكرى تحت الأرض ، وبين هذا المدنى والعسكرى من ناحية وبين العرى الانسانى من ناحية اخرى يدور الصراع على نحو يذكرنا بمقولة جورج لوكاش « ان التاريخ صراع بين اليونيقورم والعرى » .

ويتأكد هذا الصراع الحضارى عندما يحاول جندى اسرائيل الرقص مع فتاة فلسطينية فتطلب منه ان يشعل ثيابه العسكرية اولا ، وعندما تدوخ المجنדה الاسرائيلية من احتساء العرق الفلسطيني في الشمس فتقوم نساء القرية بمعالجتها بأسلوبهن الخاص ويخلعون عنها ملابسها العسكرية لترتدى زيا من أزياء فلاحات فلسطين . ويصل الصراع الحضارى الى ذروته في مشهد انقاذ حصان الابن الذى توغل في أحد حقول الالغام فالعسكرى الاسرائيلى يرى انقاذ الحصان باطلاق الرصاص في اتجاهات معينه تجذب الحصان الى خارج الحقل ، ويطلق الرصاص بالفعل ولاينقذ الحصان ، بينما يرى الفلاح العرى الفلسطينى انقاذ الحصان بالحديث اليه باللغة العربية بما يشبه القتمه السحرية كما تعلم من والديه واجداده ، وهم انقاذ الحصان بالفعل بهذه الطريقة .

وهذا هو جوهر الصراع في فلسطين المحتلة : بين أصحاب الأرض والغرباء عن هذه الأرض الذين جاءوا اليها من شتى بقاع العالم تحت دعاوى ايدىولوجية مختلفة . المكان اذن فلسطينى ، وكذلك الزمان / التاريخ ، والتناقض كامل وقائم ، ولكن هناك عناصر مشتركة بين أصحاب الأرض والغرباء عنها أصبحت بدورها حقيقة قائمة بعد أربعين عاما من الاحتلال الاسرائيلى لفلسطين . فألوان الجلد أصبحت متقاربة بفعل الشمس الواحد ، وهناك من يعرف العبية من العرب ، ومن العربية من اليهود . صحيح ان يهود اسرائيل شعب ملقى ، ولكن هذا لاينفى انه جماعة بشرية .

وهذه هى المشكلة الكبرى التى يطرحها ميشيل خليفى في فيلمه ، والتى رفض العقل العرى ولايزال يرفض مواجهتها ، وربما يخشى مواجهتها حتى لاتصدمه الحقيقة التاريخية التى تمشيها الأمة العربية . ولكن تجاوز وضعية تاريخية معينه لايم الا بمواجهة الحقيقة ، ولاشئ غير الحقيقة .

لقد رفض العقل العرى قرار تقسيم فلسطين عام ١٩٤٧ ورفض انشاء دولة اسرائيل عام ١٩٤٨ على أجزاء من أراضي فلسطين . وحتى عام ١٩٦٧ كان القرار العرى الرسمى والشعبى اسقاط دولة اسرائيل وانشاء دولة فلسطينية على كامل التراب الفلسطينى يعيش فيها اليهود والعرب معا . وبعد هزيمة ١٩٦٧ واحتلال بقية أراضي فلسطين وسياء المصرية والجولان السورية كان القرار العرى الرسمى هو القبول بوجود اسرائيل مقابل الجلاء عن الأرض المحتلة بعد ١٩٦٧ ولكن هذا القرار لم يبلغ الى الشعب العرى ، وظل

الشعب يعيش ماقبل ١٩٦٧ ، والحكومات تعيش بعد ١٩٦٧ . بل وقيل للشعب ان الهزيمة ليست هزيمة ، وإنما هي « نكسة » .

ان المشكلة الكبرى التى يطرحها ميشيل خليفى فى فيلمه ليست ان فلسطين للفلسطينيين ، فهذه حقيقة ثابتة ، ولكن المشكلة هى ماذا نفعل نحن العرب بهذا الشعب المفلق الذى تم تكوينه على أرضنا العربية الفلسطينية . لقد استخدم هذا الشعب ميراثه القديم المتمثل فى « نظرية » رطل اللحم عند شايولوك شكسير فى تاجر البندقية ، واحتل المزيد من الأرض الفلسطينية بل وبعض الأرض العربية عام ١٩٦٧ حتى يفرض على العرب الاعتراف بوجوده على أرض ١٩٤٨ .

وكما اطلق العقل الرسمى على الهزيمة نكسه صاغ الهدف من النضال بعد ١٩٦٧ فى عبارة حق الشعب الفلسطينى فى اقامته دولته على أرضه دون ان يوضح حدود هذه الأرض ، ودون أن يحدد الموقف من اسرائيل رغم وضوحه فى اللاوعى الجمعى . وكل ماقله ميشيل خليفى فى فيلمه ، وبحكم أنه من الداخل ويده فى النار كما يقول المثل العربى انه طرح المشكلة الكبرى : خرج بها من اللاوعى ليُدفع العقل العربى الى طرح السؤال والإجابة عليه .

ان « عرس الجليل » يطرح سؤال ماذا نفعل نحن العرب بهذا الشعب المفلق ، ويحجب عليه بوضوح ان علينا أن نعيش معه حتى لانموت كما يريد . وليس هذا استسلاما ، وإنما ذروة المقاومة : علينا أن نعيش حتى نقاوم ، ولنضع ألف خط تحت يعيش . فالهزيمة فى ٤٨ وفى ٦٧ لم تكن نتيجة « المؤامرة » التاريخية الغربية على العرب والشرق فقط ، وإنما كانت اساسا نتيجة الضعف العربى . والضعف هنا ليس بالمعنى العسكرى وإنما بالمعنى الحضارى ، بمعنى « العيش » العربى ، أى الحياة والجمتمع بكل مكوناته المعقدة .

ويعبر ميشيل خليفى عن الضعف العربى من خلال عقدة الأب الذى تجعل الابن عادل يعجز عن فض بكارة عروسه ليلة الزفاف تحت ضغط الأب ، وعندما يبدى عادل لعروسه على قتل أبيه ، بل ويمسك السكين بالفعل ، تقوم العروس بفض بكارتها بنفسها حتى تنقذ الأب والابن معا ، وتتساءل اذا كانت بكارة الفتاة دليل على شرفها فما هو الدليل على شرف الرجل .

والحياة مع العدو لاتعنى انه لم يعد عدوا ، فالصراع العربى الصهيونى صراع تاريخى وهو أحد الصراعات بين الشرق والغرب . ولكن الانتصار العربى فى الصراع مع الغرب ومع الصهيونية لن يكون بالتأكيد على ابدية هذا الصراع من ناحية هذا الطرف أو ذاك ، وإنما بانتهاء هذا الصراع ، وهو أمر لايتأتى الا بتحسين ظروف العيش ، أو بعبارة أخرى بوجود حضارة عربية فى مواجهة الحضارة الغربية . ومن

دلائل الحضارة أن يعبر ميشيل خليفى المسيحى عن ثقافته الاسلامية في فيلمه ، ومن دلائل الحضارة أيضا اثاره المشاكل الحقيقية الجوهرية ، وصياغة الأسئلة الصحيحة والاجابات واسقاط الأوهام .

بل ان الحياة مع العدو بقصد الحصول على الممكن ، وصنع المجتمع الذى يحقق الوجود الحضارى ، والانتصار على النفس الذى يعنى في جوهره الانتصار على العدو أمر صعب وشاق يتطلب جهادا مضنيا . انه يعنى أول مايعنى عدم تجاهل نقاط الاتفاق كما يقول بسام ابو شريف في مفتتح وثيقته المشهورة « ان كل ما قيل حول النزاع في الشرق الأوسط تركز على الاختلافات بين الفلسطينيين والاسرائيليين وتجاهل النقاط التى يتفق عليها الطرفان بشكل كامل تقريبا » .

وقد حاول ميشيل خليفى في « عرس الجليل » أن يعبر عن نقاط الاتفاق ونقاط الاختلاف معا . حاول ميشيل خليفى ونجح الى أبعد الحدود في التعبير عن الوضع الملتبس في فلسطين المحتلة بكل تعقيداته ، ورفض الأفكار السائدة الاحادية الجانب والتي كان يمكن ان تغيبه من الشكوك والالهامات ولكن على حساب الحقيقة ، وهذا هو موقف الفنان المفكر ، والمقاوم الوطنى الذى يستمد قوته من عمق انتاءه وليس من مسaire الأفكار السائدة والحصول على التأييد السهل الرخيص .

يقول ميشيل خليفى في حديث صحفى « أنا لا أوقام الشخصية الاسرائيلية ، ولكنى أقام النظام الاسرائيلى والصهيونية وأنا مستريح لعمل ومقتنع به » . وهذا هو المعنى التى عبرت عنه الانتفاضة منذ نهاية عام ١٩٨٧ ، فهى ليست انتفاضة ضد وجود دولة اسرائيل على أرض ١٩٤٨ ، وإنما هى انتفاضة لوجود دولة فلسطين على أرض ١٩٦٧ ، وهو نفس معنى قرار المجلس الوطنى الفلسطينى بانشاء دولة فلسطين على أرض ١٩٦٧ بعد سنة من استمرار الانتفاضة مع نهاية عام ١٩٨٨ .

وفيلم « عرس الجليل » لم يكن نبوءة الانتفاضة كما جاء في الخطابات الديماجوجيه التى أقيمت على مسرح حفل ختام قرطاج ، وإنما هو نبوءة الدولة الفلسطينية اذا كان من الضرورى ان يكون نبوءة لشيء ما . فهو فيلم عن ضرورة الحياة مع العدو ، أو بعبارة سياسية عن ضرورة وجود دولة فلسطينية الى جانب الدولة الصهيونية ، وهو كما سبق أن ذكرنا أمر صعب وشاق ويتطلب جهادا ويتطلب جهادا مضنيا . بل ان وجود كوخ صغير باسم فلسطين يهدم « الايديولوجية » الصهيونية من أساسها وهى اساس دولة اسرائيل الحالية .

ان الطفل حسان يجرى في نهاية « عرس الجليل » لكى يحمى بالزيتونه بينما يحاصر جنود الاحتلال القرية ويدوى الرصاص في كل مكان . ولو كان الفيلم نبوءة الانتفاضة لرأينا حسان يرمى الجنود بالأحجار . ولم يكن بمقدور ميشيل خليفى ولا غيره داخل الأرض أو خارجها أن يتنبأ بالانتفاضة . فالشعب دائما أسبق من قادتها وطليعتها ، وما على القياده والطلبة الا أن تلاحق حركتها

حتى تكون جليعه وقيادة بحق .

بل ان « عرس الجليل » فيما يتعلق بالمقاومة العنيفة سواء بالأحجار أم بالأسلحة الأخرى يعبر عن موقف ما قبل الانتفاضة بكل معنى الكلمة . فهو ضمن استعراضه للتيارات المختلفة داخل الأرض المحتلة يعرض لتيار المقاومة العنيفة من خلال العم خميس الرافض لاقامة حفل الزفاف قائلة « لا عرس دون كرامه ولأكرامه والعسكر فوق رؤوسنا » ومن خلال جماعة الشباب التي تقرر اغتيال الحاكم العسكري ، والتي يمثل زعيمها زياد أحد طرقي قصة الحب الوحيدة في الفيلم بينه وبين سمية شقيقة عادل . ولكن العم الرافض سرعان ما يرفض محاولة الاغتيال قائلا « أهم شيء وفوق كل شيء سلامة أهلنا » وأنه لابد من « نتائج محسوبة » .

ويعبر ميشيل خليفى عن نفس المعنى عندما يقول في حديث صحفى « الايمان بالتحير لا يكفي ، وما ادعو اليه هو المقاومة الذكية التي تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى » . والواقع الذى تؤكدته الانتفاضة بعد شهور قليلة من اتمام صنع الفيلم ، ويدعمه تاريخ المقاومة الشعبية ضد الاحتلال في كل مكان ان « الحسابات » لاتحرك المقاومة ابدا وإنما على العكس تماما يحركها اختراق الحسابات والعبث في ميزان القوى . وهذا ما فعلته الانتفاضة الفلسطينية على وجه التحديد ، وبشكل لم يسبق له مثيل في تاريخ المقاومة .

ولكن موقف الفيلم المعادى للعنف لايعنى ان هذا هو هدفه والدافع وراء ابداعه . وإنما الدافع كما يبدو من الفيلم هو التعبير عن الوضع المتبئس داخل الأرض المحتلة ، والهدف هو طرح مشكلة الحياة مع العدو ومقاومته ، والدعوة الى تغيير المجتمع العربى ، واعتبار هذا التغيير أقوى اسلحة المقاومة وأكبر اسباب الانتصار .

ولعل الخطأ الذى وقع فيه ميشيل خليفى لم يكن داخل الفيلم وإنما في حديث صحفى مع منى غندور في مجلة « الفرسان » العربية التى تصدر في باريس عندما قال « عرفت ان المصريين الذين شاهدوا الفيلم في مهرجان كان انتقدوا الفيلم لأنه في رأيهم لايدعو الى تدمير اسرائيل مما أثار تعجبى . الاسرائيليون انعموا على أعراسهم ، وأكلوا على طاولاتهم فما معنى الترحال على الفيلم » . وفي هذا التصريح يقف ميشيل خليفى في نفس موقع الذين اتهموه بالصهيونية .

فالى جانب ان مقاومة المصريين لتطبيع العلاقات مع اسرائيل صفيحة جباره من صفحات مقاومة الشعوب لاعداؤها ويكفى ان يقرأ ميشيل مذكرات زوجة أول سفراء اسرائيل في مصر ليعرف اذا كانوا قد حضروا أعراس المصريين أو أكلوا على طاولاتهم ، فان الأهم من ذلك انه لايفصل بين شعب مصر

وحكامه ، ويدين الفيلم من حيث لا يدري عندما يتعجب من انتقاد الذين يأكلون مع الاسرائيليين ، وكأن هؤلاء الذين يجب ان يقفوا الى جانب الفيلم .

انه تصريح / مأساة يؤكد ان بعض الفنانين لا يجب ان يتكلموا حتى لا يشوهوا افعالهم بأنفسهم ، أو على الأقل يجب ان يفكروا قليلا قبل الأدلاء بالأحداث الصحفية . وليس لدى أدق شك في حب ميشيل خليفى لمصر والذي لا يقلل عن حبه لفلسطين ، وذلك من واقع افلامه ، وليس من واقع احاديثه وتصريحاته .

وتدور احداث فيلم « عرس الجليل » خلال دورة شمس من صباح يوم العرس الى فجر اليوم التالى . ولكنه لا يحافظ على وحدة الزمان عندما يقدم ردود افعال القرية تجاه اتفاق العمدة مع الحاكم العسكرى من خلال لقطات مستقبلية والعمدة في طريقه الى القرية . وهو خروج عن الزمن المضارع لامر له من الناحية وليس لاهمية المحافظة على وحدة الزمان في ذاتها .

والمشهد الأول من الفيلم يقدم كل أطراف الصراع ، ويعبر عن كل رموزه . فهناك مبنى القيادة العسكرية وعليه علم اسرائيل ثم العرى الذى يطلب من الحاكم العسكرى التصريح بإقامة حفل زفاف ابنه . والحوار بين الطرفين يوضح الشقاق الكامل بين عالمين مختلفين تماما ، ومحاولة سلطات الاحتلال اليااسة اخضاع الطرف ليتفاهم على أسس لاتصلح للتفاهم على أى نحو .

واختيار الزفاف بالذات كمناسبة للتعبير عن موضوع الفيلم وهو العلاقة بين يهود اسرائيل / قوات الاحتلال وعرب فلسطين / تحت الاحتلال يرتبط ارتباطا وثيقا بالمضمون الذى يعبر عنه ميشيل خليفى من خلال هذا الموضوع . فالزفاف مناسبة للفرح ، وللتعبير عن الحياة في ذروتها ، كما انه مناسبة لاستعراض التقاليد الموروثة التى تعكس حضارة كل شعب ، أو درجة الحضارة التى يعيشها في لحظة معينة . والفيلم من هذه الناحية دراسة تسجيلية لكل تقاليد الفرح الفلسطينى الاسلامى الى حد الوثيقة .

بل ان ميشيل خليفى في مشاهد الفرح ذات الطابع التسجيلى يبدو اكثر تمكنا من أدواته الفنية بالمقارنة مع المشاهد الأخرى كمشهد البداية والحوار بين العمدة والحاكم العسكرى أو مشهد محاولة عادل قتل أبيه ففي هذين المشهدين وغيرهما تبدو خيره المخرج التسجيلية أكثر نضجا ، وهذا لا يعنى ان الفيلم لا يتضمن مشاهد روائية عالية القيمة مثل مشهد انتقاد الحصان وهو ذروة الفيلم ، أو مشهد فض العروس لبقارتها بنفسها .

ان فيلم « عرس الجليل » حدث كبير في تاريخ السينما العربية وما أقل الأحداث الكبيرة في تاريخها .

ماركسية أم ستالينية ؟

رد على الدكتور رفعت السعيد

بشير السباعي

في عدد مارس ١٩٨٩ من مجلة « أدب ونقد » اهتمنى الدكتور رفعت السعيد بـ « مهاجمة الماركسية بحجة مهاجمة الستالينية » وباتهامات أخرى تدرج ، بطبيعة الحال ، تحت هذا الاتهام الرئيسى .

و « الجريمة » التى ارتكبتها تلخص فى اننى كنت قد ذكرت فى مقال موجز لى فى عدد فبراير ١٩٨٩ من مجلة « أدب ونقد » أن محاولة أحمد صادق سعد (١٩١٩ - ١٩٨٨) تقديم رؤية جديدة للتاريخ المصرى تستند إلى أطروحة كارل ماركس (١٨١٨ - ١٨٨٣) المعروفة عن المخطط الأسيوى للنتاج قد دلت على نفوره المتزايد من الأطروحة الستالينية عن مراحل التطور الخمس الضرورية وأن كتابات أحمد صادق سعد الأخيرة تشهد على التوتر الذى أخذ يتزايد إحتداداً فى تفكيره بين العقائد الستالينية الجامدة ونتائج البحث الماركسى الجديد فى تاريخ وحاضر العالم الثالث ، خاصة مصر والعالم الاسلامى .

هذه هى « الجريمة » التى ارتكبتها ، إذ أن الدكتور رفعت السعيد يعتبر الأطروحة الخاصة بمراحل التطور الخمس أطروحة ماركسية ولينينية وأنها تشكل جوهر المادية التاريخية ، فى حين أننى اعتبر هذه الأطروحة الستالينية وأن جوهر المادية التاريخية يقع فى مجال آخر غير مجال « مراحل » التطور ، بصرف النظر عن عدد هذه « المراحل » !

والحال ان اطروحة مراحل التطور الخمس الضرورية تستبعد النمط الأسوي للانتاج الذى لم يستبعده لا ماركس ولا إنجلز (١٨٢٠ - ١٨٩٥) ولا لينين (١٨٧٠ - ١٩٢٤) . ورغم إنجلز لا يشير إلى النمط الأسوي للانتاج فى كتابه : « أصل العائلة والملكية الخاصة للدولة » (زيورخ ، ١٨٨٤) ، إلا ان لينين الذى استشهد فى كتابه : « من هم اصدقاء الشعب وكيف يحاربون الاشتراكيين - الديمقراطيةين » (١٨٩٤) بإشارة ماركس إلى النمط الأسوي للانتاج قد اعتمد فى كتابة المذكور نفسه على كتاب إنجلز ، ورغم ذلك فإنه — كما يذكر الكاتب السوفيتي ن . ب . تير — آكوبيان — لم يعتبر كتاب إنجلز متعارضا مع مخطط ماركس عن التشكيلات الاجتماعية — الاقتصادية (١)

وعلى أية حال ، فقد سخر ماركس نفسه فى نوفمبر ١٨٧٧ من محاولة ن . ك ميخائيلوفسكى (١٨٤٢ - ١٩٠٤) ، الشعبى الروسى ، تصوير اطروحته عن مسار التطور الذى قاد إلى ظهور الرأسمالية فى أوروبا الغربية على انها اطروحة عن مراحل تطور جميع المجتمعات البشرية بوجه عام . والحال ان ي . ن . ستالين (١٨٧٩ - ١٩٥٣) قد تورط فى مثل هذه المحاولة خلال الثلاثينيات . (٢) ولهذا السبب فقد سميت اطروحة « مراحل التطور الخمس الضرورية » اطروحة ستالينية وغير ماركسية ، لأن الستالينيين قد عموها هذه الأطروحة على مجمل التاريخ البشرى العالمى واستبعدوا اطروحة ماركس عن النمط الأسوي للانتاج على مدار عقود لم تحدث خلالها مناقشة واحدة فى صفوف أى حزب ستالينى بشأنها إلا بعد سنوات

من رحيم نيل ستالين (٣)

ومن ناحية أخرى ، فإن جوهر المادية التاريخية يقع فى مجال آخر غير مجال مراحل التطور التى ميزت المسيرة التاريخية لهذا المجتمع المحدد أو ذاك . فهذا الجوهر يتمثل فى الكشف عن التفاعل الجدلى بين العناصر الموضوعية والذاتية للتطور التاريخي للمجتمعات البشرية مع إلقاء الأولوية فى عملية تحديد المسيرة التاريخية لعناصر موضوعية على رأسها تبدل أنماط الانتاج والتبادل ، وانقسام المجتمع — الناشئ عن ذلك — إلى طبقات متنازعة ونضالات هذه الواحدة ضد الأخرى .

وأخيراً ، فإن من حق الدكتور رفعت السعيد أن يختلف مع أحمد صادق سعد — ومع ماركس نفسه — فى مشروعية تطبيق اطروحة النمط الأسوي للانتاج على التاريخ المصرى ، إلا أن ما ليس من حق الدكتور هو الإبقاء بأن هذه الأطروحة غير ماركسية أو معادية للماركسية ، فالدكتور — باختصار — لا يمكن ان يكون ماركسياً أكثر من ماركس !!

- (١) ن . ب . تير - آكوبيان : « آراء ماركس وإنجلز حول المخطط الآسيوي للاتاج والمشارك القروي » في كتاب : « من تاريخ الماركسية والحركة العمالية الدولية » موسكو ، ١٩٧٣ ، بالروسية ، ص ص ١٧٠ - ١٧١ .
- (٢) ك . ماركس وف . إنجلز الأعمال الكاملة ، المجلد ١٩ ، ص ١٢٠ ، بالروسية ، أو ك . ماركس وف . إنجلز المراسلات المختارة ، موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣١٣ ، بالانجليزية .
- (٣) ج . ستالين رسائل اللينينية ، نيكين ، ١٩٧٧ ، ص ٨٧٧ ، بالفرنسية .
- (٤) حين وجد الدكتور رفعت السعيد نفسه عاجزاً عن إيراد استشهاد واحد من ماركس أو إنجلز أو لينين يفيد أن ماركس قد اعتبر « المراحل الخمس » ضرورية لتطور جميع المجتمعات ، غرباً وشرقاً ، شمالاً وجنوباً ، لحاً إلى الاستشهاد بكتابت ستالين من الدرجة العاشرة ، متصوراً أن هذا الكاتب ينع عن رأي جماعي موحد للمستشرقين السوفيت !

والحال أن هناك ثلاثة اتجاهات في الاستشراق السوفيتي :

- ١ - اتجاه ف . ن . نيكيفوروف ورفاقه الذين يرون أن الشرق قد مر بذات مراحل التطور التي مر بها الغرب الأوروبي ؛
- ٢ - اتجاه ل . س . فاسيليف ورفاقه الذين يرفضون الأطروحة الستالينية عن مراحل التطور الخمس ويرون أن الشرق قد سلك في تطوره مساراً يختلف جذرياً — على مدار نحو ألفي سنة — عن مسار تطور الغرب الأوروبي ، يتميز بسيادة المخطط الآسيوي للاتاج على ما عده من أنماط ؛
- ٣ - اتجاه ثالث يتخذ موقف التوفيق بين الاتجاهين السابقين .

ومن الناحية التاريخية ، فإن اتجاه ف . ن . نيكيفوروف ورفاقه ليس غير امتداد لاتجاه الاستشراق الستاليني الذي يرجع إلى الثلاثينيات ، أما الاتجاه الثاني فقد ظهر في أواسط الستينيات ، بينما ظهر الاتجاه الثالث في أواخر الستينيات .

وللوقوف على معالم الاتجاه الأول ، نحيل للقارئ إلى كتاب ف . ن . نيكيفوروف : « الشرق والتاريخ العالمي » ، موسكو ، ١٩٧٥ ، بالروسية .

وللوقوف على معالم الاتجاه الثاني ، نحيل للقارئ إلى مقال ل . س . فاسيليف : « العام والخاص في التطور التاريخي لبلدان الشرق » في مجلة (شعوب آسيا وأفريقيا) ، ١٩٦٥ العدد رقم ٦ ، بالروسية .

وللوقوف على معالم الاتجاه الثالث ، نحيل للقارئ إلى « مقدمة » و « خاتمة » كتاب : تاريخ الهند في العصور الوسطى ، موسكو ١٩٦٨ ، بالروسية .

(٥) يشير ن . ب . تير — اكوييان في دراسته التي سلفت الإشارة إليها في الهامش (١) إلى « أن ماركس وإنجلز نظرا إلى المجتمع الشرقي (مصر والهند تحديداً) بوصف شكلاً خاصاً من أشكال التنظيم الاجتماعي ، يتميز عن الأشكال (أو المراحل) الأخرى لتطور المجتمع البشري » (ص ١٨١) . وفيما يتعلق بمصر تحديداً ، أشار الكاتب إلى مقال ماركس يرجع إلى يناير ١٨٤٩ ، أي إلى ما قبل عشر سنوات من طرح المصطلح .

وبهذه المناسبة ، أود أن أشير إلى أن أحمد صادق سعد كان قد حث كاتبه هذه السطور ، خلال حديث دار بينهما ، على ترجمة دراسة ف . ب . تير — اكوييان . ويبدو أنه قد آن الأوان لإنجاز هذه المهمة .

استدراكات

- صلاح عيسى ، يستأنف « كلام مثقفين » من العدد القادم .
- وقع خطأ غير مقصود في اسم القاص الجزائري واسيل الأعرج ، في العدد الماضي ، والأسم الصحيح هو : واسيني الأعرج .
- رسالة إلى الكاتب المفكر : اسماعيل المهدي سامعنا .
ونتعشم في استئناف مساهمتك اللامعة .

أدب ونقد

كل هذا القدر من الالتواء .. لماذا ؟

د . رفعت السعيد

« في رواية الكاهن » لبرنارد شو يصبح الكاهن في وجه محدثه قائلا :
كيف تطلب مني أن أكذب ؟ كيف أكذب ؟
ماذا يقول التاريخ عني .
فيجيب محدثه : لا تخف ، فالبحر يعرف كيف يكذب باسم التاريخ »

لعل أشد ما يثير الدهشة في كتابات التروتسكيين هو قدرتهم — غير البارعة — على الالتواء عندما يتعلق الأمر بالموقف من النظرية الماركسية .
فما يعجبهم فيها ماركسي ، وما لا يعجبهم هو ستاليني . وفي خضم هذه الانتقائية غير العلمية تأتي أسطر الأستاذ بشير السباعي تعقيا على ملاحظتي المنشورة في العدد ٤٥ من ادب ونقد .
وبعيدا عن الالتواء ، وأملا في مناقشة علمية أى مستقيمة أقترح ان نتوقف عند نقاط محددة :

● إن مؤسسى الاشتراكية العلمية قد أنجزوا بتقديم المادية التاريخية جانبا أساسيا من إبداعها النظري ، وإن المادية التاريخية هي ركن اساسي من اركان الماركسية ، بدونها لا تكتمل .

بدائية — مجتمع عبودى — مجتمع اقطاعى — مجتمع راسمالى — مجتمع شيوعى
(تسبقه مرحلة اشتراكية) .

ونزعم نحن ان هذه التشكيلة الخماسية هى جوهر فكرة المادية التاريخية وشاركنا فى هذا الزعم على حد علمنا — ماركس وإنجلز ولينين وآخرون ممن سلكوا مسلكهم .. والاقتراسات التى تؤيد زعمنا هذا عديدة وكثيرة وليس هنا موضع سردها.. ولكننا على حد علمنا نعتقد ان القول بالتطور التاريخى عبر هذه التشكيلة كان و لم يزل محور الدراسات الماركسية ... « لقد كشفت المادية التاريخية عن درجات التقدم الانسانى المتمثلة فى التشكيلات الاجتماعية ... ويحكم العلم على هذا التطور انطلاقا من تبدل التشكيلات . ولا توجد معلم موضوعية اخرى لتصنيف مراحل التاريخ العالمى »

[بريشينا ، زيركين ، ياكوفيليا — ما هى الماديه التاريخيه — دار التقدم موسكو — ١٩٨٦ — ص ٣٢٠]
.. وايضا « هناك فى التاريخ خمس تشكيلات اجتماعية واقتصادية أساسية ومعروفة وهى ... »
.. وكذلك « ان مفهوم التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية يعطينا معيارا لتمييز مراحل التقدم التاريخى »

[غيزيرمان — قوانين التطور الاجتماعى : طبيعتها واستخدامها — دار التقدم — موسكو — ١٩٨٣ — ص ٢٠٥]

لكن الماركسية لم تكن لا جامدة ولا حقاء حتى تتصور ان العالم كله بمجتمعاته وأصوله وجغرافيته المختلفة قد سار دوما وفى كل مكان عبر قوالب جامدة لا تنوع فيها ..

فإنجلز كرس كتابه « أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة » لدراسة مفصلة للأشكال المتنوعة التى قامت الدولة عبرها على أنقاض النظام العشرى .. وقدم أنجلز ثلاثه أشكال رئيسية .. وأكد هو نفسه انها رئيسية بما يفتح الباب أمام تنويعات أخرى .. أما الأشكال الثلاثة الرئيسية فهى « الشكل الأثينى ، الشكل الرومانى ، الشكل الجرمانى .. وهى جميعا أشكال أوربية بلا يفتح المجال أمام اشكال أخرى غير أوربية ..

ويقول إنجلز « ان أثينا هى الشكل الافقى ، الكلاسيكى الصرف » .

[انجلز — أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة — منتخبات ماركس — انجلز — المجلد ٣ — ح ٢ ص ١٧٥ اى ان هناك أشكالا أقل نقاء وغير كلاسيكيه .. ولأريج الامتاز بشير السباعى فإن ماركس وكذلك انجلز قد تحدثا اكثر من مرة عن أساليب انتاج أسيوية متميز لكنهما ابدا لم يقولوا باستقلال هذه الأساليب عن المحتوى الاساسى للتشكيلة الحماسية .. وليستمع الاستاذ بشير الى هذه الكلمات « نستطيع ان نعتبر اساليب الانتاج : اليونانى والرومانى القديم والاقطاعى والبرجوازى الحديث هى معالم لعصور تقدمية من التشكيلة الاجتماعية والاقتصادى »

[ماركس إنجلز — المؤلفات الكاملة — المجلد ١٣ — ص ٧]

هنا نقف عند نقطة الافتراق .

اشكال متنوعة لتطور التشكيلات الاجتماعية نعم .. ولكن تصور امكانية نفس القانون العام لتطور المجتمعات .. لا .

ولعله من حقى أن أعود بالقارى الى كتابات عديدة لى عن تطور المجتمع المصرى وقولى بأن المرحلة التالية للنظام العبودى أى مرحلة الاقطاع قد شهدت فى مصر نزوعا مختلفا عما حدث فى اوربا بما خلق تشكيلة اقطاعية مختلفة القوام .. بل وبما انعكس على التركيب البرجوازية المصرية ..

[راجع فى هذا الصدد كتابنا : الاساس الاجتماعى للثورة العربية ، وكتابنا تاريخ الحركة الشيوعية المصرية . المجلد الاول . الكتاب الاول]

الفارق واضح .. ولا يحتاج لمزيد من ايضاح

البعض يرى اساليب مختلفة نابعة من واقع تاريخى مختلف وانما فى اطار القانون العام .

والبعض يخرق القانون العام مستندا الى خصوصية الواقع فى هذا الموضع او ذاك .

ولا شك أم نقاشا مستفيضا سنكون بحاجة إليه حتى تستقر المفاهيم على موقف صحيح .. لا يخرق جوهر الماركسية بل يستند إليها ويستفيد من معطياتها ..

ولكن ... ؟

ما علاقة ذلك كله بستانين والسنالينية ، إن التروتسكيين يمتلكون حالة مرضية

تدفعهم الى التويه بمواقفهم التى يحاولون بها اختراق الماركسية متذرعين بعداء تاريخي لستالين .

ولعلنا نمتلك انتقادات عديدة على ستالين نحن ايضا ..

ولكن هل يتفضل الاستاذ بشير فيرشدنا أين ومتى وكيف كان ستالين طرفا في معترك التشكيكه الخماسية « الضرورية » . ولقد وضعت كلمة ضرورية بين قوسين لأسأل عن مغزاها ..

فهل يريد بها الاستاذ بشير ان يقول ان ماركس وانجلز قد وضعوا قانونا عاما لتطور المجتمعات لكنهما لم يعتقدا أنه « ضرورى » ، وان ستالين هو الذى تشدد فقال بضرورته ؟

مره اخرى أين ومتى وكيف ؟ سواء بالنسبة لماركس وانجلز او بالنسبة لستالين ..

إلا إن الأمر كله فى اعتقادى هو محاولة لاختراق القوانين العامة للماركسية بحجة الهجوم على الستالينية ، لكن البحث العلمى يجب ان ينأى بنفسه عن مثل هذا الالتواء .. وان يكون شجاعا ومستقيما فى طرحه حتى يمكن التعرف على معطياته والدخول معه فى نقاش جاء يعيد عنا للثواء ..

وقبل ان انهى ارجو ان اسجل وبهذه ملاحظتين : —

الأولى : هى محاولة التعامل .. التى اطلت برأسها من أسطر الاستاذ بشير فقد أعطى لنفسه حقا غريبا بأن «يفنط» العلماء السوفييت ويقسمهم الى ثلاث مجموعات ويجعل على كل رأس منها رئيسا ..

ومره اخرى ولكى لا يطلق القول على عواهنه نسأل متى وكيف ولماذا ؟ ثم هذا التفنيط والتقسيم والتعيين للرئاسة .. وبأيه معايير ؟ وهل إستقر فى يقين الاستاذ السباعى أنه قد أحاط بإجتهادات المفكرين السوفييت جميعا .. ومن ثم قرر تفنيطها وتقسيمها وتعيين رؤساء لها .. أم انها مجرد محاولة للتعالم وادعاء المعرفة بكل شيء .. وهو أمر نود أن نتبعد عنه فى نقاش جاد ..

والثانية : هى روح الترفع التى يعطى بها الاستاذ بشير نفسه الحق فى ان يصف مفكرا ما بأنه من الدرجة العاشرة .. ترى فى أية درجة يضع الاستاذ بشير نفسه .

أخيرا ..

فى حديثه عن وسائل وأساليب تطور المجتمعات عبر التشكيكه الخماسية يقول انجلز « لا ينبغي اختراع هذه الوسائل من الرأس ، بل ينبغي اكتشافها بواسطة الرأس

بحثا في وقائع الانتاج المادية الموجودة فعلا »

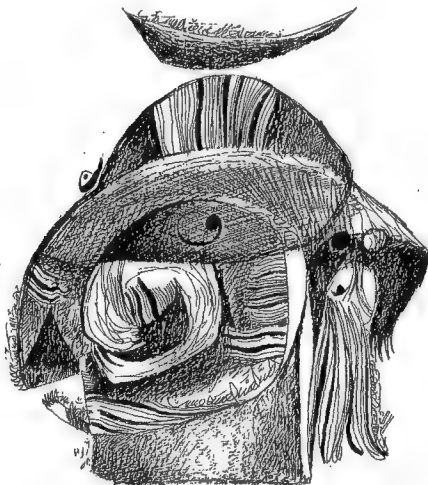
[انجلز : الاشتراكية الطوباوية ، والاشتراكية العلمية .. دار التقدم —

موسكو — ص ٥٨]

أى أنه مهما أجهد الأستاذ بشير نفسه في « اختراع مقولات بعيدا عن الواقع فلا فائدة .. فقط عندما ندرس التطور التاريخي لوطننا بأناه وترو ودون إستعلاء .. يمكننا ان نصل الى الحقيقة .. هذا ان كان البعض يريد حما الوصول اليها ..

ثم كلمة ختامية لأدب ونقدوهي أن موضوعة نمط الانتاج الاسيوى ومدى علاقة هذه الفكرة بالماركسية قد أثارت لقطا كثيرا بمناسبة صدور كتاب الأستاذ احمد صادق سعد .. « تاريخ مصر الاجتماعى الإقتصادى » ثم مره أخرى بمناسبة وفاته ، فلم لا تفتح هذا الملف بشكل كامل .. ان لم يكن من اجل معرفة حقة ومتكاملة وغير متسرعة فمن اجل الحفاظ على السمعة السياسية لصادق سعد التى يريد التروتسكيون ان يخنقوا بها فى مواجهة الماركسية وبعيدا عنها .. وهذا ما لا نرضاه وما لن نسمح به .

الحياة الثقافية



« حدود الخيال في الإبداع الأدبي »

هل نقتل سلمان رشدى ؟

سمير عبد ربه

في مدينة بومباي عام ١٩٧٤ وقبل شهرين من انسحاب بريطانيا من الهند ولد « سلمان رشدى » وهاهو قبل أن يكمل عامه الثاني والأربعين يصبح أشهر كاتب في العالم ومثار حديث كل الأوساط والمؤسسات يختلف اتجاهاتها الفكرية والعقائدية وقد تباينت الآراء في شتى الصحف والمجلات العالمية والمصرية بين معارض ومدافع لكن أكثر الآراء شجاعة إفتقدت إلى كثير من الشجاعة ذلك لأن الأمر حين يتعلق بالدين يصير محفوفاً بالخطار والتحفظات فالمسلمون عامة والمصريون بوجه خاص إبتداء من إجناتون ومرورا بالديانة اليهودية والمسيحية ثم الاسلام متدينون بطبعم ولا يقبلون بأى شكل من الأشكال مناقشة مايمس تراثهم المترسب في الأعماق متناسين بذلك قوله الله تعالى : « من شاء منكم فليكفر ومن شاء فليكفر » (صدق الله العظيم)

وقبل أن نعرض عى عجالة لما أثاره كتاب « أشعار شيطانية » من جدل منكم نتوقف قليلا عند مؤلفه « سلمان رشدى » :

سلمان رشدى



نشأ الكاتب بين أبوين من مسلمي كشمير كانا من المعجبين بالعادات والسلوكيات الانجليزية وكان لديانه هذه ولون بشرته المائل للاصفرار أثر كبير في إحساسه بالاعتراب والشذوذ وسط مدنيته

عند بلوغه الثالثة عشرة رحل إلى إنجلترا ليتلقى تعليمه ولم يبدد زملاء دراسته الأنجلوساكسون وقتا كثيرا في تعميق الاحساس لديه بأنه غريب وغير مناسب بمادفعه للقول قبل إختفائه هذه الأيام في حراسة الاسكتلنديارد : (إنتى ذلك الكائن الهجين) بعد الانتهاء من دراسته الأولية إنتجه إلى كامبريدج حيث درس التاريخ وبخاصة التاريخ الاسلامى

تخرج عام ١٩٦٨ ثم سافر إلى باكستان حيث تزج والداه، وهناك

كتب رواية تعرضت للرقابة ليس لشيء سوى أنها تضمنت كلمة « خنزير » بين صفحاتها ولم يمض عام واحد حتى عاد رشدي إلى إنجلترا ويقول عن تلك الفترة : (إن إقامتي في تلك الدولة الإسلامية لم تكن سعيدة بأي حال) .

تزوج امرأة إنجليزية وأنجب منها ولداً ثم تم الطلاق عام ١٩٨٧ وهو الآن متزوج من كاتبة أمريكية تدعى « ماريان ويجنز » .

طوال عشر سنوات بعد عودته من باكستان نشر كثيراً من أعماله الأدبية وكانت روايته الأولى Grimus « جريموس » عام ١٩٧٤ تلتها عام ١٩٨١ رواية midnight's children « أطفال منتصف الليل » ثم رواية Shame « العار » عام ١٩٨٣ ثم كانت روايته الأخيرة Satanic Verses « أشعار شيطانية » والتي بطل يعانى آلام كتابتها خمس سنوات كاملة وهو قابع في منزله بشمال لندن بمعدل ٨٠٠ كلمة في اليوم .

نالت روايته « أطفال منتصف الليل » جائزة أدبية يطمح إلى نيلها كل كاتب ووصل حجم مبيعاتها إلى مايقرب من نصف مليون نسخة في العالم .

تعرض في رواية « العار » للأحداث الحالية في باكستان ورشحت هذه الرواية لنفس الجائزة وحين حصل عليها كاتب آخر وقف رشدي معترضاً على قرار اللجنة الظالم وهذا ما يؤكد قول الناشر الذي يعرفه : (إذا حصل سلمان رشدي على جائزة نوبل فلن يكون راضياً حتى يحصل عليها مرتين) ويقول « بول جراي » أحد المحررين البريطانيين : (إن رشدي شديد الإعجاب بذاته إلى حد نفور أتباعه البريطانيين منه) . ثم يضيف عن تكتيك الكتابة لديه : (إنه مغرق في الرمزية وتتسم عباراته بالجاز والكناية) .

● ولذا فإن « سلمان رشدي » كاتب راوي مشهود له بالموهبة والبراعة بين قراء الإنجليزية وبعد تلك الضجة الكبيرة التي أثارت حول روايته « أشعار شيطانية » أحاول أن أعرض للموضوع من زاوية جديدة وخاصة بالكتاب والمبدعين تاركا الآخرين من العلماء والمفكرين يتناولونه من الزوايا الأخرى المختلفة على إلا يصيبونا بالدهشة والفرح والرغبة في البكاء الممتزج بالضحك كما قرأنا في بعض الصحف

الشيخ محمد عبده



والمجلات . واكتفى هنا بمثل واحد مما جاء في صحافتنا القومية على لسان الصحفي الكبير أحمد زين بجريدة الأخبار في عدد الخميس ١٩٨٩/٣/٢ والذي طالب فيه الأزهر الشريف بعدم الرد على الكتاب قائلاً (وبالللهشة) : (إذ أن لأجبال الرد فالأزهر قيمة علمية يحترمها المسلمون جميعاً في مشارق الأرض ومغاربها) وإننى لأتساءل : من منا لا يحترم الأزهر منارة العلم والمعرفة . والذي دوس وتعلمذ تحت أروفته كثير من نوابغ الفكر والثقافة والأدب من أمثال عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين ورفاعه الطهطاوى والشيخ محمد عبده والشيخ على عبد الرازق وغيرهم .. أفلا يكون العكس صحيحاً أى أن الأزهر الشريف بما يضم بين جامعاته وأروفته المختلفة من أساتذة وعلماء أفضل نكن لهم كل إحترام وتقدير هو الجهة الأولى المنوط بها الرد على أن يكون الرد علمياً وقوياً ومدججاً والأسانيد التى تخاطب العقل . ولاشك أن في مصر عدداً غير قليل من المترجمين المجيدين الغيورين على الاسلام والذين لا يدخرون جهداً في القيام بترجمة هذا الرد وردود أخرى تدافع كلها عن الاسلام وعندئذ تكون الحجة بالحجة دون أن يجرؤ أحد على إتهامنا بالهجومية وعدم التحرر ودون أن نتهم الكاتب بالحقارة كما فعل أحمد زين الذى أشار إلى عدم وجود أية حقائق بالكتاب (مع أننى أشك كثيراً في أنه قرأ الكتاب وحتى لو فعل فعليه بقراءته مرة ثانية وثالثة إذ ان كلمة حقائق لاتقال عن عمل روائى أم أن الكاتب الصحفي لم يعرف بعد أن « أشعار شيطانية » عمل روائى !! ؟

طه حسين



يقول « وليام سميث » المحرر بصحيفة التايم بأن رشدى طوال الشهرين الماضيين يدافع عن نفسه وعن كتابه قائلاً : (إن الكتاب الذى يعادل القتل والذى تحرق الأعلام من أجله ليس هو الكتاب الذى كتبه) . كما يرى رشدى ان الرواية ليست عن الاسلام ولكنها تعرض لمسألة الهجرة والنزوح من مكان آخر وتبحث قضية التحول العقلى من فكرة إلى أخرى كما تتناول قضايا تقسيم الذات .. الموت .. لندن وبومباي .

وهنا أعود إلى ما أوردته الإشارة إليه . وهى الزاوية الخاصة بالكاتب والمبدع في أى مكان فأبداً بسؤال أو عدة أسئلة تصبح الاجابة عليها ضرورية في سياق ما نحن بصده : ما هو الأدب ؟ أو ما هو الابداع ؟

وكيف يرى البعض القصة والرواية والقصيدة والمسرحية والقطعة الموسيقية والرسم والنحت والتصوير إلخ ؟ .. إنها أنواع مختلفة من الخلق المتمتج بالخيال وغالباً ما تتضمن رؤية مستقبلية لا يستطيع أن يستشفها سوى المبدع نفسه .. إنها كتابة التاريخ بماضيه وحاضره ومستقبله .. إن الأدب أو الابداع بأشكاله المختلفة هو مجموعة من الأفكار المتضاربة في عمل فني قد يستمتع بها القارئ ويقبلها وقد يرفضها أو بمعنى آخر هو الفكر المغلف بإطار فني شيق وجذاب وغير مباشر بالإضافة إلى أن الابداع هو مرآة الشعوب ، أفلا يحب إذن أن نحترم أفكار الآخرين مهما اختلفت معها ؟ ولا يفوتني أن أستشهد هنا بما قاله الكاتب الفرنسي الجزائري الأصل « مالك حداد » في روايته الجميلة (ليس في رصيف الأزهار من يجيب) من أن « الحياة ظاهرة أدبية » وإذن فالسؤال الذي يلي ذلك هو : ماهي الحياة ؟

أليست هي كل شيء بما فيها الدين . فهل يجب أن يقف فكر المبدع وحياله عند كل مايمس الدين من قريب أو بعيد أم أنها فكرة مثل كل أفكار الحياة قابلة للتناول في أي من الأعمال الأدبية !!؟

.. هذا ما فعله « سلمان رشدي » في روايته « أشعار شيطانية » ويقول في هذا الصدد : (إن عمل هذا عمل خيالي وما اعتبره البعض إساءة للإسلام ليس سوى أحلام أحد أبطال الرواية) ويضيف رشدي بجزء : (إن أكثر الأشياء سخرية أن أرى كتابي يحرق ولا يقرأ سوى القليلة جداً بعد أن عكفت على كتابته خمس سنوات كاملة أردت خلالها أن أقول شيئاً إلى الثقافة المهاجرة التي أنتمى إليها وكم تمنيت لو قرأ الرواية هؤلاء الذين كتبت عنهم ولهم إذ ربما وجدوا بعض المتعة وكثيراً من القبول في صفحاتها) .

وأخيراً فإن الحكم بالموت على كاتب ورصد مبلغ كبير من المال لقتل مبدع هو حكم مريض وأبعد ما يكون عن تعاليم الإسلام الرحيمة .

وأنتم يا من تطالبون بتجريم وحرق الكتاب ، ألا تترشون قليلاً أولاً ثم من شاء فليرد ومن يشاء فليصمت أم أن سلمان رشدي هو عدو الإسلام الأوحده بيننا ييجن وشامير هم أصداؤنا الأوفياء !! ؟ ..

على عبد الرزاق

مسرح في صحبة نجيب محفوظ : حارة العشاق والقاهرة ٨٠

مجدى فرج

نجيب محفوظ

البناء الروائى عند نجيب محفوظ هو نسق من أنساق المعرفة الحميمة بالواقع الاجتماعى ، يكشف هذا البناء عن قدرة نجيب محفوظ على اكتشاف قوانين الصراع الدائم بين الخير والشر ، وهو صراع درامى جدلى ، وليس صراعاً ملحمياً يكون الخير فيه خيراً صريحاً والشر كذلك . انهما يتفاعلان ويتحركان داخل حركة المجتمع ، يدفعاننا لاكتساب المعرفة واكتشاف القديم الاجتماعى الايجابية الفاضلة التى يجب ان نؤمن بها فى وجه الضرورة القدرية الظالمة سواء أكانت هذه الضرورة إنحرافاً نفسياً أو اجتماعياً أو كانت إنحرافاً فى أداء السلطة .

العرضان اللذان يقدمهما مسرح الطيعة إحتفالاً بنجيب محفوظ هما « حارة العشاق » من إعداد وإخراج أحمد هانى والثانى القاهرة ٨٠ إعداد السيد طليب وإخراج سمير العصفورى .

يقدم أحمد هانى ترجمة إخراجية دقيقة لرحلة عبد الله أفندى الموظف الميرى بين طواري الصراع الاجتماعى ، فهو تارة يؤمن بما يعليه عليه الشيخ مروان من وجوب الصلاة والصوم وإنجاب الاطفال ، لكن عبد الله أفندى لا يرى هذا علاجاً لوساوسه وشكوكه حول زوجته ، حتى يلتقى بالاستاذ عنتر الذى يدفعه إلى منطقة التفكير الاجتماعى المادى بعيداً عن ميتافيزيقيات وهلوسات الدراويش ، لكنه مع ذلك لا يرتاح نفسياً ، حتى يكاد يشك فى ان زوجته على علاقة بالشيخ مروان نفسه ، غير أن الأستاذ عنتر يرىء الشيخ مروان — بالأدلة والبراهين — من هذا الفحش ويؤكد لعبد الله





مشهد من مسرحية حارة المشايخ : أحمد حلاوة في دور عبد الله أفندي ، وراوية سعيد في دور هنية زوجته

أفندي سمو أخلاقيات الشيخ ، حتى يزوره في النهاية مراد عبد القوي شيخ الحارة الذي يمارس ضده وظيفته المباحية ، محاولاً أن يتعرف على جوهر وطبيعة علاقة عبد الله أفندي بكل من الشيخ مروان والأستاذ عتر . إن مراد عبد القوي يمارس قهراً سلطوياً على عبد الله لكي ينتزع منه إقراراً ما ، ويتم القبض على الشيخ مروان والأستاذ عتر ، ويحصل مراد باشا على الثمن ، وكل هذا يتم بزعم المصلحة العامة .

على أن عبد الله أفندي يكشف في النهاية أنه يجب زوجته ٥٠٪ ، ويعيش بنسبة ٥٠٪ ويمارس حياته وعمله ويأكل ويشرب بنفس النسبة ، أي أنه نصف مواطن في مجتمع يحكمه الاضطراب والفوضى .

الحركة المسرحية التي صاغها أحمد هالى جاءت موحية ومعبرة عن تكوين كل شخصية على حدة وبالعلاقة بالشخصيات الأخرى ، فعبد الله أفندى قلق الحركة على الدوام ، باحث عن يقين ما ، عن معنى ، الشيخ مروان حركته هادئة تتميز بالانزان واليقين ، أما المثقف الأستاذ عنتر فأثت حركاته أقرب إلى التوتر وقفزات القردة ، أما شيخ الحارة فكان أقرب إلى الثبات والرسوخ نحو صعوده الطبقي الذى تحقق من خلال خيانتته لأهل حارته ، كذلك تميزت جمركة هنية الزوجة بالهدوء حيثما والتوتر والاحتجاج على وساوس زوجها حينما آخر .

نحن أمام عرض مسرحى جيد يتميز بالانضباط والاحكام ، بعيدا عن منزلقات الإخراج والتجميل ، ساعد على ذلك مجموعة من الممثلين المبدعين حقا : رواية سعيد فى دور هنية بأحمد حلاوة فى دور عبد الله أفندى ، لقد فهم هذا الفريق من الفنانين نجيب محفوظ على نحو صحيح جيد ، فقدموه بالانضباط مبدع .

أما العرض الآخر فهو القاهرة ٨٠ عن رواية يوم قتل الزعيم ، من إعداد السيد طليب وإخراج سمير العصفورى .

فى هذا العرض نحن أمام عائلتين أساسيتين ، عائلة فواز وعائلة سليمان ، يقدم العرض ويربط بين الأحداث وبعضها ، الجدة الأستاذة محتشم والد فواز ، علوان ابن فواز يقع فى هوى رندا ابنة سليمان ، يستعرض نجيب محفوظ من خلال هاتين العائلتين ، صراعهما مع بعضهما أو مع غيرهما — تلك العاطفة الرائعة الوليدة بين علوان وزندا ، يرصد حال المجتمع وحركته ، صعوده وإنهيار ، الضغوط الاجتماعية التى تشكل وجدان الفرد وسلوكه . بل وتصيغ أفكاره وانحرافات . نحن أمام عالم يموج بالصراع ، يتخبط ويضطرب حينما ، ويتنظم حينما آخر ، حتى نصل إلى نهاية الحدث يوم قتل الزعيم ، حيث اكتملت الفوضى وعم الخراب ، وتفسخت كل العلاقات الاجتماعية وتصعد البنا الاجتماعى .

نجيب محفوظ هنا يدين الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى اطاحت بالأسرة المصرية المتوسطة ، إنه يدين هذا الخراب الذى استطاع ان يصنعه بإقتدار عبقرى الرئيس المؤمن .

الاعداد المسرحى الذى قام به السيد طليب لم يفهم معنى نقل الرواية من بين دفتى كتاب إلى خشبة المسرح ، لقد حرص على تقديم كل التفاصيل ، حتى اننا فى الواقع لم نشاهد مسرحية بقدر ما شاهدنا كتابا مفتوحة صفحاته ورقة ورقة ، بينما يعتمد فن المسرح على الاختيار ، التكثيف ، التركيز .. حول قضيته واحده ومعددة تتدفق فى مسارها حتى تصل على نهايتها لاحداث الالتر النهاى والشامل الذى يستهدفه الفن المسرحى ..

لقد أراد الاعداد الحفاظ على التعبير عن كل الشخصيات ، هذا التكنيك بكل هذا الحشد من التفاصيل قد يفيد فى السينما أو فى التلفزيون لكنه بالقطع لا يفيد فوق خشبة المسرح بل ازعج ان كثيرا من كتاب ومخرجى السينما والتلفزيون فى العالم يستخدمون تكنيك المسرح فى اعتياده على التكثيف والتركيز — إكتشاف البداية .. أو كما يقال فى علم النقد المسرحى نقطة الهجوم . ثم تعميق الأحداث ومناقشتها على نحو يصل بها إلى نتائجها المنطقية .

حشد العصفورى كل امكانياته الفنية لتجسيد هذا العمل ، فقسم مقدمة المسرح إلى قسمين بينهما شارع ، هذا القسمان يمثلان بيت كل من العائلتين ، فى قاع المسرح ارتفع بقسمين اخرين قسم يمثل بيت عائلة جلستان وشقيقها الخنت ثم قسم آخر لاداء بعض الموسيقى والرقص ، وإن كان الرقص استولى على المسرح كله فى مواضع المسرحية ..

لقد ازدحم المسرح ازدحاما هائلا بالشخصيات والاضاءة والديكور والالوان اراد به المخرج ان يحقق أقصى ما يستطيع من فرجة فأثبت هذه الفرجة اقرب إلى التوتر والذهيان الفنى بعيدا عن اى تنسيق جمالى رفيع القيمة سواء على المستوى التشكيل البحث ، أو على مستوى التعبير الموحى عن شخصيات الدراما ازدحمت عين المخرج بالكثير من عناصر الفرجة ففقد متعته المرجوة .

ان فن الاخراج هو بالضرورة اختيار وعى بقيمة هذا الاختيار غير ان سمير العصفورى لم يحقق اى اختيار او إنتقاء بل ان هذا الحشد الفنى الذى قدمه اقرب من الفوضى دون اى تعبير فنى او جمالى .

تميز فى هذا العرض جمال عبد الناصر فى دور علوان ، ناهد رشدى فى دور رندا ، يوسف رجائى فى دور المدير العام الخنت ، وسائر فنانى مسرح الطليعة ، كل فى حدوده المتواضعة .



مسرح

« أهلا يابكوات » المسرح القومي

عبد الغنى داود

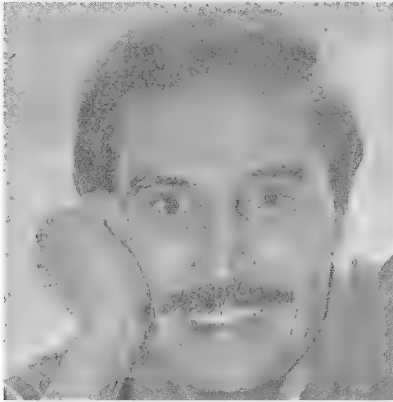
يوصل المسرح القومي نخبه التجارى الكبير... حيث يبرز إلى البهاحة كمنافس خطير وعنيد لمسرح القطاع الخاص بكل معطياته التجارية البحتة .. بتقديم مسرحية « أهلا يابكوات » التى تتعدّد خيوطها وتشابك ما بين الاسكتش الضاحك والخطبة المنيرة والموعظة الحسنة والتعليق السياسى المباشر ، وتقديرية الحوار ، والمذكرات التفسيرية .. وحيث يسقط النص ضحيه خطأ فى فهم الواقع والتاريخ فيما يتعلق بقضية التخلّف والتقدم وإرتباطها بالاسلام وممارساته الشكلية المزيفة وجوهره الحقيقى .. كل ذلك نتيجة لاتخاذ المؤلف شكل (الفارس) الذى اشتهر به فى معالجة قضية جادة هى قضية التعصب والتزمت التقدم والتخلّف والعلم والجهل ، وهى قضية جادة لا يوفق فيها شكل (الفارس) .. ومن هنا تندد المضمون من حيث الاشارة إلى أن دعاة التخلّف مازالوا يبتنا ، وأن بكوات زمان مازالوا أقواء متجسدين فى بكوات اليوم :

تبدأ أحداث مسرحية أهلا يابكوات تأليف لينين الرملى وإخراج عصام السيد التى تقدم على خشبة المسرح القومى بالقاهرة — بالصدّيقين الدكتور برهان (حسين فهمى) الأستاذ الجامعى والعالم المشهور فى العلوم والتكنولوجيا ، محمود (عزت العلايلى) مدرس الرسم بإحدى مدارس الاقاليم والعاشق للشعر والفن والذى يحمل هموم العصر ومعاناته وهما يلتقيان فى شقة الدكتور برهان الفاخرة فى ناطحة سحاب بمنطقة المقطم ، ونلمس قلقهما حول مستقبل البشرية ، والاختلاف الذى تهدد هذا المستقبل ، وظروف محمود الصعبة ، وقصة حبه لسملى ورفض ابها أن يزوجها إياه وحرمانه منها مما يجعله حزينا وتعباً ونجاة تسود العتمة ويحدث انفجاراً للمكان فيما يشبه الزلزال .. ويجد الصديقان نفسيهما فى مكان تاريخى فى قلب القاهرة فى نهاية عصر المماليك منذ أكثر من مئتي عام .. عندما كان يحكم مصر المملوكان ابراهيم بك ومراد بك ، وعندما يفاجأ بعض العمال بوجودهما (برهان ومحمود) يفزعون ويظنونهما من الجان والعفاريت ثم يتصورنهما من القرنية ؛ ويقبض عليهما ، ويعرضان أمام مراد بك

(غلص البحري) ، وبعد التحقيق يعرض (برهان ومحمود) عليه خدماتهما وهى القدرة على التنبؤ بالمستقبل فيتبين له تنبؤات كاذبة عن المستقبل الذى يعرفانه من كتب التاريخ ، ويعرضان أيضا تقديم المخترعات الحديثة كالتليفون والمسجل . لكن هذه المخترعات لاتعجب مراد بك وبطلانته بحجة انها منافية للذين والتقاليد ولاتعجب مراد بك سوى لعبة الاطفال التى يفرح بها كثيرا .

وفى الجزء الثانى يظهر الدكتور برهان بلباس العصر المملوكى . بدأ يتأقلم مع أفكار ذلك الزمان ، ويحاربهم فى سلوكهم وتصرفاتهم فيقتنى جاريه ويتزوج أربعة ، وينغمس فى احياة التخلف ويساير الوضع القائم محاولا أن يستفيد من كل شىء حوله كسلوكه نفعى فقط تاركاً علمه وحضارته جانباً مسائراً للتخلف والردة تجنباً للمشاكل ، بينما تنشبتم محمود بلباسه الحديث واعيا بسلبات هذا العصر كمواطن غير على مصلحة بلده للوصول إلى التقدم من خلال العلم الذى لا يبدل عنه للتقدم .. مدركا خطر الفجوة الحضارية التى يعيشها العصر والتى تنذر بكارثة .. متبها إلى ضرورة التحرك فى مجالات الفكر والعلم حتى لا نصبح شعبا منقرضا . ويتعلق محمود بجاريه (برهان) (أمة) (فاتن أنور) التى تشبه تمام الشبية محبوبته سلمى فى العصر الحديث ، متمسكا فى نفس الوقت بمبادئه وأفكار العصر الحديث .. بالحرية والمساواة والعلم والتقدم فيحاول أن يعلمها القراءة والكتابة ، ويلقنها مبادئ مساواة المرأة بالرجل لكن برهان يجبرها على ان تكون جاريته التى يملكها فى فراشه ايضا ليحدث شرخ بين أمانة ومحمود ، ويجند محمود بعض المثقفين ليثورا ضد التخلف والجهل ، ويقومون بمظاهرة يتصدى لها العسكر ويقبضون على محمود ويمدبونهُ ، وتدافع عنه أمانة دون جدوى .. بل ويضطرونها للشهادة ضده ، ويحاول صديقه برهان الذى نجح فى مجارة العصر ويتماشى مع أفكار التخلف والاستغلال ب أن يجعله يجارى العصر ويكذب ويلغى عقله فرفض بعدا .. فيصارحه برهان بأنه نجح فى مجاراتهم وخذاعهم . ويكون الوالى ورجاله يسجلون اقواله باستعمال المسجل الذى اخترعه لهم ، ويقبضون على الدكتور برهان لانه خدعهم ، ويفرجون عن محمود الذى يخرج إلى الشوارع صارخا فى الناس الذين تلبدوا واصابهم الغيوبة والغفلة بأسم الذين أن ينهضوا للجهاد فالخطر على الأبواب ، وأقرب موعد الحملة الفرنسية فيظفر اليه الناس كدرويس مجنون . وفعاجا ينتقل إلى العصر الحديث ، ونجد الدكتور برهان محمولا على الاعناق .. مرشحا نفسه كمنائب عن الشعب ليتاجر باسمه فيتصدى له محمود فيضربه أتباع برهان ، ويعود محمود إلى هليانته . يبه الشعب ويصرخ فيه أن يستيقظ وينظر إلى المستقبل .. والمستقبل هنا كلمة مبهمه كثر المؤلف الاشارة اليها عن طريق الخطاب المنبرية الرنانة على لسان محمود .. حيث لم تسعف الفكرة الفانتازية التى لجأ اليها فى تجسيد احداث وشخصيات درامية حية ومتوقدة لإبراز رؤياه .. فليس بالفكرة وحدها يقوم الفن ، والمسرح الجيد كما يقول الكاتب المسرحى الفرنسى جان كوكتو — لا يكون بالاقوال التى قد تثير الاعجاب ولكن بالافعال التى تنال الاحترام .. وهنا لم يكن لدى المؤلف سوى الاقوال التى قد تثير الاعجاب مما جعل المخرج يضطر لاطلام المسرح مرات متعددة ولفترات طويلة نسبيا لا لسبب سوى الانصات لتلك الاقوال كى يستوعب الخطاب والكلمات الراقية التى قد تثير الاعجاب .. لكننا نضج هنا وكأنا نصمت إلى الراديو فى ظلام غرفة صميرة .. لانه من المستحيل على المخرج أن يقدم معادلا مرثيا لتلك الكلمات التى تتكرر معانيها ، وباستطردات لاضرورة لها ما لم تكن مرسومة فى النص .

ولم تفلح مجهودات المخرج الكبيرة إلا فى بعض النواحي التكنيكية من محاولة خلق إيقاع وإستخدام إضاءة ، وإن لم يسفحه تنفيذ الديكور المزيل والامكانيات التقنية المتواضعة لتصوير الزلزال مثلا .. ولم تقم الموسيقى بأى دور ملموس فى إستكمال الاجادة التى حاول المخرج بمجاهد الوصول اليها لاضفاء الحيوية على العرض وتبديد ما يمكن ان يكتشفه من رتابة ..



عزت العللي

ورغم محاولات المؤلف الذكي البعد عن الفارس ، وهو لون من المسرح الهزلي أو المسخرة التي اشتهر بها .. على أساس انه 'يقدم عمله المسرحي على خشبة المسرح القومي العتيق ، حصن التراث وأعرق مسارحنا ، فقد رأي انه من المفروض ان يتناول قضية كبرى تليق بعراقة هذا المسرح الجاد الوقور فقدم الحدودة الثنائية التي اوردنا تفاصيلها في البداية ، وساعده على ذلك المخرج الموهوب عصام السيد وذلك بعدم اللجوء إلى المبالغة أو الكاريكاتورية في الاداء إلى حد ما ... أو تصيد النكات البدنية والانتبايات الجنسية والحركات الرخيصة في اضيق الحدود والالتزام بخطة حركة محكمة ، ودقيقة .. مراعي التكوينات الجمالية في المشاهد الجماعية ، والتوظيف الحاد للعناصر المسرحية لصالح النص .. إلا أن المؤلف لم يستطع الفكك من أسر (الفارس) الذي تعود عليه في صياغة نصه وان أضفى على نصه كلمات جادة لكن في إطار مغامرة خيالية من مغامرات أبطال (الفارس) في السينما وتبدو تفاصيلها هزلية ومثيرة للسخرية .

فالنص يعتمد على شخصيتين بينهما اختلافات غير جذرية وبقية الشخصيات بلا ملامح محددة ، وكان الدورين الرئيسيين قد فصلنا على نجم أو نجمين من نجوم الشباك كما يحدث في مثل هذا النوع من المسرح كذلك لم يعن النص كثيرا بمنطق سلوك الشخصيات .. فالدكتور برهان بجاري ويسار عصور التخلف دون تمهيد لذلك في تركيب شخصيته ، ومحمود يتشبت ويعاند في سبيل الدفاع عن مبادئه ، ويلقى بخطبه دون ان يكون هناك مبرر دراسي حتى لذلك ورغم ترك جيبه الجارية (أمنة) منذ البداية ضمت مقتنيات الدكتور برهان دون ان يدافع عن ذلك ، وعندما تعترف الجارية له بأنها سلمت نفسها لسيدها برهان في الفراش .. يبدو وكأن الأمر مفاجأة مذهلة بالنسبة له .. وكان أولى به ان ينقذه منذ البداية وقد بهته إلى ذلك خاصة وأنه المقاتل العتيق في هذا الجزء من المسرحية .. رغم انه يدا مهزوزا وغير واثق من نفسه في البداية .. ثم إذا به يتقلب في النهاية مجذوبا به من جوانب ورعه هذا فهو شخصية أحادية الجانب تنطق بلسان المؤلف مما أفقدها معاملها الإنسانية إلى حد ما . أما بقية الشخصيات فبدت مثل العرائس فتحرك دون دوافع إنسانية مقنعة سوى إثارة السخرية والضحك ، وتم تصويرهم على أساس انهم دمي بلا عقل بحجة عصر التخلف . والخلاف الوحيد بين ما يحدث هنا وبين ما يحدث في المسرح التجارى ان المسرح التجارى يلجأ إلى الاغنية والرقص والاستعراض والديكور المبهر وغيرها من توابل جذب الجمهور .. أما هنا فليس لديه سوى الخطب ليخفى توليفه الفارس .. وإن كانت الخطاية أحد عناصرها أحيانا .

وكان لرصيد الشهرة الكبير للنجمين (حسين فهمي) و (عزت العلايلي) أثره الكبير في تشكيل كم وكيف /
التقى لدى المتفرج البهور بهريق النجمين اللامعين .. فهما بالنسبة لمثل هذا المتلقى لا يقولان إلا دروا ولآل، ولا ينطلقان
عن الموهبة، وكل حرف ينسبان به هو خفة ظل لا تارى وظرف خالص مصفى على ان كل ذلك لا ينفي الجهد
الجبار الذى بذله عزت العلايلي ثم حسين فهمي في الاداء فهما يتراخيا في مبدل الجهد الكبير والعرق في ان يجسدا
الشخصيتين الخويتين في المسرحية .. لان باقى الشخصيات تعتبر ثانوية بما فيها شخصية الحارثية (امنة) التى تتضمن
امكانيات خلق شخصية درامية ناضجة مليئة بالدلالات ، قد أدتها (فاتن ابور) على افضل صورة كذلك نجح
(مخلص البحيرى) في أن ينتج نهجا له تميزه الخاص في تجسيد مراد بك المملوك اللئيم المتخلف بشكل يثير السخرية
والاسى ، ولاحدال ان بقية ممثلى العرض قد قدموا افضل امكانياتهم في حدود الادوار الصغيرة المرسومة لهم .

ترى هل ماحدث الان في المسرح القومى العريق العتيد ظاهرة صحية ؟ لقد اصبحت عروضه الان تعتمد
على نجوم الشباك يحبى الفخراى وسحر رامى في العرض الشائق البهلوان . وحسين فهمي ونجم السينما ابن المسرح
القومى عزت العلايلي في هذا العرض وهو منهج انتاجى معمول به في كثير من البلدان والمواقع . وهو منهج
قد ينتج في ازدهام الصالة بالجمهور وارتفاع ارقام ايرادات شباك التذاكر لكن .. ترى هل ينتج في الحصول
على نص أو مؤلف عظيم أو عرض ذى قيمة أو حتى جمهور على نفس المستوى ؟ وهل يساهم هذا في ترسيخ
القواعد المسرحية العريقة وتدعيم تقاليد رفيعة المستوى لهذا الفن النبيل ؟ فليس بازدهام الصالة فقط يكون مقياس
النجاح هناك وسائل اخرى اكثر أصالة وعراقة من الممكن ان تؤثر حقا في الجمهور ، وتشدهم إلى المسرح
وتربطهم به .. وتكون هى المقياس الحقيقى للنجاح .

الفلسفة تلك المفترى عليها

حسن محمد حسن

بأحراق جميع كتب ابن رشد إلا القليل منها وحرم على رعاياه دراسة الفلسفة وأمرهم بأن يلقوا في النار جميع كتبها أينما وجدت . إذن الدعوى ليست جديدة بل هي ترتبط بمناخ سياسى وثقافى معين وغمد الله ان الذين يتادون بتحريم الفلسفة هم الآن عارج النظام أو داجله بصورة هامشية ينظفون بمثل هذه الأراء الرجعية . فما بالتأ لو أصبحت لها الكلمة النهائية .

ولا شك في أن القضية المطارة ليست قضية الفلسفة وحدها . بل هي قضية كل ضروب الأبداع البشرى من علم وفن وأدب وشعر .. الخ فالدعوة التحريم بكل ان . تسع لدى هؤلاء لتشمل كل ما يقع عارج نطاق لهمهم الضيق للدين .

وإذا بحثنا عن الدافع الحقيقى لأرتباب وإرتقاب هؤلاء من كلمة فلسفة فإننا سنجد بناء على الأمثلة التاريخية التى أشرنا اليها ان الهجوم على الفلسفة مرده كراهية كل ما هو عقلى والرغبة فى الأرقاء فى أحضان الاتجاهات الغيبية القائمة على التسليم بالقضايا دون مناقشة . بعبارة أخرى أن هؤلاء يحاربون الفلسفة لأن دراستها تؤدى الى إيقاف الوعي البشرى وتجعله يفكر ويضع كل شيء موضع تساؤل . أما عكس الفلسفة أو ان جاز التعبير اللافلسفة . معناها تخريب الوعي والغاء العقل . ولا شك ان هذا من شأنه أن يخدم أصحاب الاتجاهات اللاعقلية التى تدعو لصحوم الفلسفة . من ناحية أخرى تعلمنا الفلسفة فى أول دروسها درساً أسمه

فى اطار التخلف والجمود التى سادت البلاد منذ المسيحيات ، تعالت فى الفترة الأخيرة أصوات متشجعة تنادى بتحريم تدريس الفلسفة فى المدارس والجامعات بدعوى إنها تتعارض مع العقيدة . فطالب قلة من أعضاء مجلس الشعب (من حزب التحالف) بمنع تدريس الفلسفة لأنها فى رأيهم أداة الكفر والضلال . وقد يكون هذا الأمر مألوفاً وعادياً بل ومتوقفاً من نواب حزب معارض يمثل أقصى اليمين لكن الأمر اللافت للنظر وللشعر للدهشة والباعث على الأسف ان يضع مؤتمره طه حسين الذى عقد بجامعة المنيا فى الأونة الأخيرة ضمن توصياته : « استبعاد الفلسفة التى لا تتفق مع الدين الإسلامى » . إن الأمر إذن غير عادى . ويبدو وكأن الفلسفة تسبب أرقاً لبعض هؤلاء . وألا ما كانت تحظى باهتمامهم على هذا النحو . فما هى حقيقة هذا الموقف الغريب ؟

الواقع أن هذه الدعوى وغيرها ظاهرها الدفاع عن العقيدة وجوهرها الجمود والسمى لأختيال العقل والدعوة الى محاربة الفلسفة ليست جديدة ، فلو عدنا الى التاريخ الإسلامى سنجد أن المعتزلة كفرقة اسلامية تستند الى العقل قد تعرضت فى عهد الخليفة « المتوكل » لكافة ضروب القهر والتكوير وغوملوا على انهم مواطنون من الدرجة الثانية فلم تكن تقبل شهادتهم أمام القضاء . وفى عام ١٥٠ م أمر الخليفة « المستجد » بأحراق جميع كتب ابن سينا وإخوان الصفا الفلسفية . وفى عام ١١٩٤ م أصدر الأمير « أبو يوسف يعقوب المنصور » وكان وقتئذ فى أشبيلية أمراً

« الحرية » : حرية أن تفكر وحرية أن تعزم من يفكر ، وقد تتفق وقد تختلف لكن في النهاية لا يصبح الا الصحيح ولا شك في أن هذه السمة قد تخيف من يريدون فرض رأيهم بالقوة أو الذين لا يرحبون بالرأى الآخر .

أننى هنا لا أدافع عن الفلسفة فهى أبهى من أن يدافع عنها ولست بحاجة إطلاقاً الى أن تعيد الحقائق المعروفة عما قامت به الفلسفة في التراث العظيم للبشرية ومنه التراث الاسلامى . ولست بحاجة ايضا الى التذكير بالدور الذى قامت به الفلسفة الاسلامية في الدفاع عن العقيدة في وجه التيارات والاتجاهات الفكرية الاخرى . ولست بحاجة كذلك الى بيان ان الاسلام كان لا قيمة بحججه وقوته عندما ازدهرت حركة الترجمة وازدانت بكوكبة من الفلاسفة الكبار كالفارابى وابن سينا وابن رشد .. وغيرهم ان العالم يسير بخطى جنونية الى الامام ... الى المستقبل . وفيما من يحاول للأسف ان يشد عجلة التاريخ للوراء ويرتعب من النور العقل الذى تنشره الفلسفة لأنه يريد ان يبقى مستكيناً في ظلامه وظلامه بغية الحفاضة على بعض المصالح الذاتية الرخيصة الضيقة . ان علينا ان نبذل هذه الآراء المتجمدة التى لا تريد لهذه الأمة أن ترقى أو تتقدم . فالحفاضة على العقيدة لا تكون إطلاقاً بالتقوقع على الذات . بل تكون بالتطور والانفتاح الفكرى والتفانى على العالم . وعلينا أن نقرأ التاريخ جيداً ونرى كيف فعلت فلسفة ابن رشد العقلية في أوروبا وكيف ساعدت على نقل الأوروبيين من ظلام العصور الوسطى الى نور العصر الحديث . لقد ازدهرت افكار ابن رشد وأنبعث في بيئة غريبة وماتت في أرضها . لماذا ؟ .. لأننا نبخل العقل ، أعدنا أن نقدر

الجمود وأن نصنع من كلة قديم تابو . أعدنا أن نرفض ونخاف كل جديد . وقد أسست الأنظمة السياسية والاتجاهات الفكرية الجامدة التى ابتليت بها الأمة على مر عصورها في الاحتفاظ بهذه القائمة مستخدمة تارة دعوى احياء التراث وتارة اخرى الحفاضة على الذات . وأخرى الأصالة . ولم تكن هذه الدعاوى وغيرها سوى تبريرات واقعة تخفى بها تلك الاتجاهات الظلامية وجهها الحقيقى الذى تمر به الفلسفة . وتفضحه . وإذا كانت هذه الاتجاهات قد لاقت نوعاً من الإزدهار والانتشار في فترة قصيرة من الزمن لا تؤيد عن عقدين من الزمان ، فإن ذلك يعود في رأينا الى الانقلاب الذى حدث للبيئة الاقتصادية والسياسية منذ السبعينات والذي كان من نتائجه تعزيز الشغل العربى وتفاقم أزمة اقتصادية طاحنة جعلت من القيم الغيبية اللامعقولة هدفاً تسعى اليه الجماهير الضالة (الأمة فيها والمتعلمة) بعد ان أعيتها الحيلة في ان تجد لها مكاناً في مجتمع اصابه التشيؤ وسادته القيم السلمية الاستهلاكية التى فرضتها السيطرة الرأسمالية .

أننى في هذه المقالة أوجه الى هؤلاء الذين لم يصبهم اليأس ، والذين لم يسقطوا بعد في دائرة التشيؤ .. الى هؤلاء الذين ما زالوا يحتفظون ببعض الوعى لكن احياناً تخدعهم الدعاوى البراقة التى يكون ظاهرها الحق وباطنها الباطل . أقول هم : الفيقر قبل ان يلغى الظلام ويجرفها طوفان الجمود . عندها لن يفيد الندم بعد فوات الأوان .

ان الدعوة لتحريم الفلسفة تعنى تماماً الدعوة لإلغاء العقل .. الدعوة لإلغاء الحرية .. الدعوة لإلغاء الأبداع البشرى أنها تعنى أخيراً الدعوة لإلغاء الانسان .

رسالة موسكو

«المسرح فى عصر نيرون وسينكا»

إشكالية المثقف والسلطة

• أبو بكر السقاف •

الا أنها كلها مشدودة الى بعضها البعض
باشكالات العصر الاسامية . فلم يعد
المثقفون جزوا صغيرة فى المجتمعات
المعاصرة ، بل جماعات شديدة . وما
كان ملقى على كاهل سينكا ، أصبح
اليوم هما يتوزعه آلاف المثقفين .
فانتاج الثقافة والمثقفين أصبح أشبه
مايكون بالانتاج الرأسمالى الموسع ،
الذى يلبي حاجات سوق مجهولة .

تواصل هذه المسرحية التفتيش فى نفس
المشكلة التى دارت عليها « حوار مع
سقراط » ، ويقامة سقراط السامقة . ذلك
الرجل الذى جروه على السؤال ، ولم
يرتفع أمام الموت . وعرض «المسرح فى
عصر نيرون وسينكا» فى هذه الأيام وثيق
الضلة بالروح الجديدة التى تسود الحياة
الموسيقية ، حيث تصب كل الجهود

تشاهد موسكو منذ شهرين مسرحية
«المسرح فى عصر نيرون وسينكا» مؤلفها
انوارد رانزينسكى ، ومخرجها
جانثشروف ، المخرج الاول فى مسرح
مايكوفسكى، ورانزينسكى مؤلف مسرحية
أخرى معروفة تمثل منذ أعوام وهى :
« حوار مع سقراط » .

والمشكلة المحورية فى المسرحية
الجديدة : مسؤولية المثقف ، تتخلل
المسرحية من بدايتها الى نهايتها ، ومن
خلال شخصيات عديدة ، وفى المقدمة منها
الفيلسوف الرواقى - سينكا ، وديوجين
الكلبي ، فى تجليه الرابع فى عمر نيرون ،
داخل برميله المشهور . ولعل هذا يفسر
عرضها على خشبة المسارح فى بلدان
عديدة « كوينهاجن ونيويورك » . وبراع
وتورنتو . فرغم تميز كل مجتمع بهومو

ليس مصادفة ان يتذكر الناس العشريّات ، فقد عرف الاقتصاد السوفيتى فيها السياسة الاقتصادية الجديدة ، التى انتشلت البلاد من المآزق الاقتصادية الكبيرة التى تخبطت فيها بسبب الحرب العالمية الاولى ، والحرب الاهلية والشيوعية العسكرية .

ان المسرح ليس مواكبا للحياة السياسية . بل كان من العوامل النشطة التى ادت الى السياسة الجديدة ، بعد ان استعاد وظيفته النقدية والتنويرية فى السنوات الأخيرة ، فكان مع الرواية والشعر ودرامات البيئة الطبيعية والثقافية رافداً من روافد للتجديد والتغيير وإعادة البناء .

يدخل نيرون فى المشهد الاول فى زى صارخ الحمرة . يناقض هدوء ألوان الديكور ، وهو الكوليزيوم الرومانى المشهور ، مضطرباً من الحبال . ويظل التقابل بين نيرون وروما ماثلاً طوال العرض .

بتوسط خشبة المسرح عمود كورينثى الطراز . ويبدأ سرد الحكاية على طريقة (فلاش باك) . انه لايريدنا ان نشاهد تراجيديا بل كوميديا . ومنذ هذه اللحظة يتداخل الاثنان ، يتداخل المسرح الصغير ، حكاية نيرون وسينكا وحكاية المسرح كله بدلالة روما والامبراطورية بأسرها فى ذلك الزمان المجنون . فالمسرح هنا اذا مسرحان واحد منهما داخل الآخر ، ونفكر فى مشاهد المسرح الاخر كلما حضر احدهما . يتبادل الجميع المواقع والدلالات ، المسرح الكبير روما والامبراطورية ، والمسرح الصغير ، حكاية الملك وحاشيته ، والمصارعون

لاستهزاء الطاقة المعنوية وشحن الموقف الاخلاقى فى المواطنى لاتخاذ موقف نقدى من ما حولهم ، فبدون ذلك تغدو البرامج الخطط العملاقة خالية من الروح والمعنى . ان مشكلة المسؤولية الاخلاقية تكاد تطفئ على الموضوعات الاخرى فى الصحافة المركزية ، بعد ان بدأت يعرض الاسئلة المفتحة للعائدين من أفغانستان ، والذين أصبحوا يعرفون فى الصحافة بـ « الافغان » فمن يعود من رحلة الموت سالما يتساءل بعد عودته عن اخلاقية سلوك الذين ارسلوه وعندما عاد تجاهلوه ، فأخذ يتساءل ما الواجب ؟ ما الاخلاق ؟ ما الوطن ؟ ما الاممية ؟ ان تجربة الحرب جعلت « الافغان » ينظرون الى المجتمع بعين جديدة .

ان بوابر العلنية (جلالزوست) أثمرت اذ نجحت فى جعل المسؤولية الفردية اساس السلوك الاجتماعى . اصبح الاختفاء وراء المسؤولية الجماعية أكثر صعوبة ، واصبحت الجماعية نفسها مجموع افراد مسؤولين ، لاكيانا كما تصعب رؤية ملامحه الاخلاقية . الوعي والحماس المستثير فى أساس المراجعة الثورية ، لتاريخ العقود الأخيرة ، ولاسيما العقدين الاخيرين .

وهذا الاتجاه النقدى له جذور عميقة فى المسرح السوفيتى ، ففى مسرح مايكوفسكى وميرهولد فى العشريّات ، عندما كانت الحياة الثقافية تضج بالاتجاهات والاجتهادات فى الشعر والفنون التشكيلية ، واللغة والمسرح والاقتصاد السياسى .

والمرأة الافعى (سابين) واطباء مجلس الشيوخ . والسناطور الحصان ، ينكرنا بالحمار الذى عينه كاليجولا عضواً فى مجلس الشيوخ ، والسناطور الحصان كان من افصح الخطباء والمعارضين لسياسة نيرون .

الانتحار .. الانتحار

يبحث نيرون رسوله لاجتماع أحد الشيوخ ، فيعود ليخبره انه انتحر . ويتكرر الامر مع اكثر من واحد ، ومع سينيكا نفسه ، الذى انتحر بفتح وريده فى الحمام . ولكنه حاضر أمامنا يشارك فى تمثيل الحكاية ، ويستعيدنا مع نيرون عندما كان مريبا له وهو يافع . تبين الامبراطور الشاب الزيف فى حياة القصور بحدس غريزي ، ودخل عالم الجريمة باغتصاب فتاة فى حديقة القمر تحت التهديد بالقتل . ولم يجد من يراجعه أو يردعه . بل اكتشف ان مربيه الفيلسوف الرواقى الكبير غارق فى اللعبة السياسية ، وكان يوحى له من طرف خفى بالتخلص من هذا أو هذه . وسرعان ما أمنك الطاغية بخيوط اللعبة . ولم تفلح الكلمات الكبيرة التى يطلقها الفيلسوف عن مستقبل الامبراطورية والأمة . فى ستر عورة سلوكه الانتهازى ، وانغماسه فى حبك المؤامرات الكبيرة والصغيرة . كان مكر الامبراطور يقرأ السلوك لا النظريات ولا البلاغة متهافنا كلما تطورت أحداث الكوميديا . وجاءت ذروة التراجيديا : قتل أم نيرون . ولم يغفر الطاغية لسينيكا أنه شجعه بدهاء على التخلص من أمه . وبدأ ممزقا بين شهوة السلطة وهول الجريمة التى يرتكبها . ولم يجد مخرجاً الا فى تصوير نفسه مجرماً غير عادى ، يبرر

جرائمه بالضعف الإنسانى الكامن فى كل النفوس . بل تجاوز الحدود الى نفى كل قيمة أخلاقية . فوسيلة البقاء فى الحياة ممارسة العنف والقتل والأدلال كل يوم وعلى الجميع . لم يعد يجد طمعا لحياته الا عند توحدها بالعنف والمخربة الكلبية من كل مايعت الى الخير بصله . الاخلاق لا وجود لها إلا فى عالم الوهم .

الحاضر الغائب

توجه نيرون بكل ثقته الى كاتم سره . وأصبح هذا آلة البطش الفاعلة ، دون ان يظهر على المسرح . الحاضر الغائب . إنه يتكلم نفس لغة . الطاغية ويرى فيه نفسه ، ويحاول ان يقتنعا انه موجود فى كل واحد منا ، انه اذا غير مثب لان الجميع مذنبون . تخريج ينكرنا بحيلة تدور على فكرة الذنب عند هابنجر ، التى تقترب من الخطيئة الاولى ، التى تحرر كل الخطائين القدامى والجدد والقادمين من المسؤولية ، عبر شبكة من التأويلات الفينومولوجية والغوية .

إن سينيكا مسئول عن مصيره بلا شك ويستحقه وقد تخطى عن دور المثقف ، بل والفيلسوف وهى رتبة فى الاخلاق والثقافة سامية ، مرغها فى الاملاك والأموال ، فى التمسك بالسلطة ، بشيء من ارادة القوة ، لانياسب مقام الرواقى الحق . ونسى ان الابيقوريين كانوا يعتبرون حب السلطة امرا غير طبيعى وغير ضرورى . وهما مستغرق فى هذا العبث غير الضرورى وغير الطبيعى . هذا الانحطاط مع السلطة وبها أس عبوديته التى انتهت بالانتحار . كانت مشكلته مع

هذه المسرحية حضوراً تاريخي متجدداً لا يستقيم بدونه نظام المجتمعات والأشياء فينا ومن حولنا .

عندما يصلب ديوجين الرابع يرتفع صوت ديوجين الخامس من البرميل الفارغ وفي هذه اللحظة تشاهد وجه نيرون منتقماً بضغ لحظات . «ابتعد يا أخى انك تحجب ضوء الشمس عنى» . «لماذا تقول يا أخى أنا نيرون الامبراطور» . «نحن إخوة فى الإنسانية» كلام جديد ولغة جديدة . نقبض شعاره المحبوب «الانسان ذنب لانسان» .

وكأننا به يدرك فى أقصى عقله أن هناك ضحية وجلاداً وماعدا ذلك كلمات كلمات وسلسلة من المغالطات .

أداء جيجرا خاينتان «فنان الشعب» من أسباب نجاح المسرحية لمركزية دور نيرون الذى قام به على أروع وجه . ويذكرنا هو بدور سموكستونوفسكى الرابع فى هاملت فلا نيرون ولا هاملت يقع فى هاوية الجنون . ولكنهما على حافة . كلاهما يقوم بدور الحكم (يفتح الحام) فى عملية الانتشار . والتردد ، رغم الفارق بين الشخصيتين ، فالملك الطاغية غارق فى العدمية الاخلاقية ، بينما يواجه هاملت كما لاحظ البيوت فى درامة هاملت ومشاكله معضلة محاولة القيام بما لا يمكن القيام به : الانتقام من الأم .

طريقة (فلاش باك) وتقاطع ازمئة كثيرة فى المسرحية أكسبها ابعاداً متداخلة فبنت حاضرة فى كل الازمنة ، فى رعب

نفسه اعقد من مشكلة الشيخ الحصان ، الذى تأب عن خطيئة المعارضة ، ومارس نظم الشعر فى مدح الامبراطور . اتنا معه أمام انتهازى جادى فى كل العصور .

أدخل المؤلف والمخرج «المرح» على السياق الدرامى أكثر من مرة . فبعد أنلقى نيرون من على منصة نيرون قصيدة عصماء ذات رنين وبيان كلاسيكيين ترجل ليمدح الشعر مؤكداً أن إلقاءه كان رائعاً ايضاً . يضع المؤلف يده على هذا المزيج المرعب من الفرور والشبر والجنون ، وشيء من المرخ الأسود ، عميق كالعدمية، يطل من كلماته وحركاته ، فيبدو على حافة الجنون دون أن يسقط فيه . فلو جن لتحرر من المسؤولية .

هناك الماحات عديدة الى عصرنا والى الحياة السوفيتية ، جنون السرعة وساكنى الضواحي ، والمنتجعات الساحلية ، والتخمة التى يعانى منها روادها وفضائهم الاخلاقية . وبدون هذه الاشارات يظل حضور المشكلة الاساسية كثيفاً .

المتقف والسلطة . فى عصر سقراط وسينيك واليوم . إنها إحدى القضايا الكبرى فى تاريخ البشرية الواعى . المتقف الذى لا يختار الحق والحقيقة ، يسير فى ركاب الجلاذ ، ويتفاوت فحسب الاسهام فى نصب المقصلة .

الوعى الاخلاقى حاضر فى

دائرى على الخشبة يواجهنا من جميع
«جهات الروح» .

ميزة النص الاولى شعريته وعمقه ،
وظلال المعانى التى تحف بالكلمات
والاشارات تنتشر فى جميع الجهات ، من
ديوجين الذى يتجلى فى كل زمان ، وكأنه
يكرر تجسيدات (أفتارا) فشنو فى
الأسطورة الهندوسية ، الى البصاص
الاكبر الذى يرى مثل بانوس الاسطورى
الماضى والمستقبل ، ويحصى انفس
روما ، والامبراطورية . لكن دون ان ينقل
المؤلف النص بحفريات متكلفة فى الشعور
واللاشعور . اقتضى لغة ذات دلالات
عميقة تدل على معرفة جيدة بالفلسفة
والادب الكلاسيكيين . تتسرب كلماته فى
كل حقول الوعى والنفس بملاسة ويسر ،
وتتكامل مع التمثيل .

وكان الانتقال بين العصور سلما
ايضا ، فنحن نشاهد عصرنا هناك ،
ونشاهد تلك العصور هنا . السرد
والتمثيل فى اكثر من موقع فى الزمان
والمكان جسد وحدة التاريخ الباطنية .

نجح المخرج جانتشروف فى تحريك
الممثلين والأحداث وساعده على ذلك كيكور
وخشبة موزان . خلق من الانسجام
والنقل بين الكوان والاضواء
والحركات ، وحدة درامية من البداية الى
النهاية . ولاسيما فى مشاهد الرقص ،
والقاء الشعر وفى اللحظات التى طاف فيها
الموت على رؤوس الجميع ، بتحريك
الداخلين والخارجين وسط انباء الانتحار
المتوالية ، دون ان نشاهد واحدا من
المنتحرين . فكل استدعاء يعنى الانتحار .

الرقص المتكثف من عقائه (باكباناليا)

الذى تدور فى مركزه سابين (المرأة
الافعى) والتى لقيت حتفها على يد
نيرون ، لم يكن مقحما على السياق الا
فى بعض الاجيان ، وعندها كان يقصد
إبراز البعد الحسى والشبقي فى وجدان
نيرون ، وهو جزء من ثقافة
إمبراطورية تتهاور . حيث رفعت اللذة
الى مصاف المثل الأعلى ، وانتشر العهر
ومعاشرة القلمان ، فالمسرحية بسياقها
الشائق . لم تكن بحاجة الى اية جرعة
زائدة من التوابل . استخدم المؤلف عرمة
الجنس لابرار عدم الاتزان فى حياة
روما . فالاضطراب النفسى الفردى
والجماعى كثيرا مايتخذ صورة الانحراف
الجنسى ، فلا يقو الجنس بعدا من ابعاد
حياة متكاملة ، بل جسدا محضاً يطغى على
كل الافاق الاخرى ، فلا يورق فى ظل
الحنان فيكون معادلا للحب . بل يتحد بالقوة
وكان منظره الآخر ، وكذلك الحب الغاء
للمحبوب ومحاولة لقبره . انه عنبد جرح
مفتوح وظلماً مستمر .

وصف انجلز موقفه فلاسفة وايدلوجيى
عصر لاتحصاص الرواقى قائلان :
«كان الفلاسفة اما من الذين يعيشون من
تدريس الفلسفة او مبرجون يعيشون
بمرتبات يجربها عليهم المتخفون . من
الاغنياء النهمين . وحياة السيد سينيكاً ترينا
مال حياتهم عندما تستقيم لهم الامور . ان هذا
الزواقى الذى يدعو الى كبح الشهوات
والى الفضيلة كان اول المتأمرين فى قصر
نيرون وقد بلغ به الحال انه يسعى الى نيل
الهدايا والنقود والمقارنات والحداثق
والقصور ، بينما كان يعظ مبشراً بفقر
لعازر . كان غنيا بفضل هذه يقول انه قانع
بفلسفته» .

نحن امام المصير القاجع لكل الذين
يتفننون في مد الجسور والخيال الى شرفة
الامين. كان الغزالي رغم كل المآخذ عليه
لسلبته امام غزو الصليبيين ومبادرته
لتأسيس فلسفة قبول الامر الواقع يخشى ان
يكون الدعاء للسلطان بطول العمر تمنيا
لارتكاب جرائم قادمة، يقترفها السلطان.
قد تبدو هذه مبالغة لكنها بلا شك تحمل وعيا
اخلاقيا داخل نسق الفكر الديني عند متقرب

كبير في اخر العصر الكلاسيكي الاسلامي.
يعود مسرح مايكوفسكي بـ «ريبرتوار»
جديد ويهده المسرحيه يؤكد قدرته على
القيام بدور طليعي في مسرح النبضة
الجديدة التي تعيشها الثقافة السوفيتية في
هذه الايام.

لا يزال عرضها مستمرا واصبحت
جزءاً من ريبرتواره .



تجربه



أنا امرأة وأريد أن أكتب

هاديا سعيد

(لبنان)

أنا امرأة وأريد أن أكتب .
جاءت هذه الرغبة من زمن بعيد كأنها ولدت معي ومنذ ذلك الزمن وأنا أجد نفسي في اللغة وفي التعبير .
كأنني أنا الكلمة أو كأن الكلمة هي جسدي وروحي .
أقول جسدي لأنني حقا أشعر بهذا . أكون بمحضرتها عاشقة وتكون الحبيب . وكان ذلك يحدث قبل أن أعرف
ماذا تعني لهذه الكتابة كما فلسفها رولان بارت . وأقول روحي لأنني فيها وبها كنت اصل الى اقصى لحظات التجلي
امسك الفرح بيدي أنتحسه وانتشي به .

ماذا يعني أن أكتب ولماذا ؟
لم أقدر على هذا السؤال ، ولم يطرح امامي الا بعد رحلة من الاصرار . وكان الجواب دائما يهرب
لعل كنت أقدر على جزء منه ثم بتفتت الباقي في تلك الحالة . كانت « الكتابة » تحي : فوق السطح ومع
الرفيقات الصغيرات على طريق المدرسة وفي زوايا الركن الذي كنت أهبه غرفة .

أن أكون لاكثر من مرة ولاكثر من أنا .
لم يكن الوقت السعيد كافيا للرضي ، ولا كانت تلك التساؤلات المبتورة مناعة : ثم كان ايضا الاغراء :

تجلس اختي في الشتاء والعائلة تتكون حولها وبصوتها الرخيم تقرأ إحدى روايات
عواد أو جرجي زيدان . كان عبد الرحمن الداخل كما أظن بين السطور وكانت ضفاف انهار ومخاوف وقلة طفل
صغير ودموع حبيسة وهروب .

كان ترقب وانفعال والعائلة تستمع وتمسح دموعها وسؤال صغير يقلق في داخله :
من هو هذا الذي قدر ان يجعلنا على هذه الحالة ؟

كيف رأينا الى مكانه وزمانه وقلبه وبيته ؟
فيما شقيقى تقرأ وأمى تأثر وكنت أبحث عن هذا «الجهول» الذى أعلن نفسه وسط هذا الاختفاء

وكانت اذن قراءات واكتشافات

جرجى زبدان . المنفلوطى . جبران . العقاد . طه حسين . مى زيادة . ابن الرومى .

أخطط الامر بين المقرر وغير المقرر بين واجب اعداد دروس اللغة والانشاء والقواعد ثم الادب والفقه والفلسفة
وبين «التأج الادب» .

كأنى تركت زمام أمرى لتلك الانفعالات السرية ولم استنجد بأى تعقل أو وعى باختيار .

كأنى كنت امرأة اعبى ما اخترته من أسرار وفورات احساسى واستيقاظ حاجات في خزانة اللغة .

هكذا أحببت جبران وغرت من مى زيادة وأحببت عباس محمود العقاد واعلنتى طالبة انتحرت بعد موته !
وهكذا وجدت «فارس الاحلام عند ابن الرومى ويوسف ادريس ونجيب محفوظ وعبد الحليم عبدالله . وعندما قرأنا
الادب الفرنسى كنت أميل لاختلافات كورنای وتراجيدية راسين ومثالية جان جاك روسو وروما نطيقيا الفريد دى
موسيه وكان ذلك قبل ان توقظنى قراءات لجان بول سارتر وسيمون دى بوفوار واندريه مالرو .

وفى كل هذا كانت تأخذنى قدرة العبارة .

كيف تتكون ؟ كيف تصل ؟ لماذا لا تكون الحالة إلا بها ؟

كأنى أيضا اكتشفت منافسا واحداً ووحيداً : الموسيقى دون ان اعرف عنها انها كما يقولون فن العقلاء وكأن
الاسلوب الموسيقى هو ملاح روح العمل الفنى كما يقول باخ فبين الشعر والنثر والموسيقى كانت تستهوينى
الخطات .

وكانت ايضا ببيروت :

بالنياس الاسئلة فيها ثنائية الدين وثنائية الثقافة وثنائية الطبقة وحتى ثنائية الطبيعة بحر / جبل . مسلم / مسيحى
عربى / اسلامى . غنى / فقير . اقطاعى / فلاح . مواطن / مهاجر (وانا مدينة بهذا الاكتشاف الآن لادوار الخرافة)
كأنها كانت ثنائيات وتناقضات حفرت فى التكوين بؤرها . ولم يكن لى فى كل هذا وعى سياسى او اجتماعى فعلى
الصعيد الاول نسينى لى ان افرج على اولى ردود الفعل المتناقضة لدى كل من ثورة مصر والعراق وبيروت . وفى
عينى الطفلين انذاك شاهدت صوراً للسامية وسمعت اصواتاً للهناتات وعلى الصعيد الثانى (الاجتماعى) كيف لى
ان أعرف النثر وانا مشغلة بما هو أخطر ؟

مشغلة باكتشافى اننى اننى ؟

ولم ينبىء الاكتشاف سهلاً وواضحاً . كان ايضا ملتبسا مثل ثلث الثنائيات أهو حرج أو مرض أم شيء خطير
يؤدى الى الموت ؟

نفضت الغلالة نفسها ووعيت الاثوثة والقوانين وبدأت تقنين السلوك وكثرت وكبرت الاسرار واتسمت
لى القصائد وهددت مخاوى الروايات ولم يكن كل هذا كافياً ، بل كان لابد من صرخة مكتومة أكبر منى
وأشد قسوة على نفسى وفى نفس الوقت تسريلى بالحنان .

كانت الكتابة حربة بين الشعر وبين النثر واليوميات والمذكرات والدفاع عن النفس .

كنت أكتب

والقراءة تصبح أجهل حين أكتبها بعد زيارة والاساتذة تصبح اقرب حين أكتبها الى الدرس، وانا في السطور انكاثرت ، اعصف ، أطير ، أرسو اضحك ، أبكي أصبح قصيدة أو خاطرة أو ذكرى . كلمات . ويصبح العالم ملكي . ولكن لماذا ؟

— ٢ —

أجانبتي الصحافة على اول مستوى للسؤال . ومن مقاعد الدراسة الى مكاتب الاساتذة والنجوم سرقت وقتا لأعرف انسى الحاج وأدونيس وبلند الحيدري وعلباء الصلح وغادة السمان وطلال سلمان . عرفت الصحافة من صفحاتها الاخيرة وصفحاتها الثقافية . دخلتها من شباك الابداع وأحببت عتبتها المشرقة على العالم .

قبلها كانت الكتابة لدى مختنقة في محاولة القصة والقصيدة واليوميات ثم هاهي تسرح شعرها وتتجمل وتنطلق مثل مهر في بيروت تجل وتلد كل يوم وفيها نضحك ونعلم ونبكي ونعلم ونقع ونغطي ونعلم . أصبحت من الجيل الذي ولدت تجربته بعد النكسة .

دون ان اعى بوعى معنى الخسارة . اذ كنت في انحاء العائل مسرلة بالعروبة والانحراف القومي وعشق المارد الاسمر : عبد الناصر الذى كان في طفولتنا كأنه المسيح البديل ، يرد على المسيحيين الذين لديهم مسيحيهم الظاهر فيما لبنا نحفي ويرد على كنيستهم المزخرفة بالطقوس فيما مسجدنا واقفي، وعلى شيوخهم في أعياد الفصح واشكال تناوهم وتعديهم فيما طقوسنا بلا ألوان ولا دهشة . وكأننا بصور عبد الناصر واللافات وزيارات الشام ومراسم الوحدة واغنياتها والحلم بمصرام الدنيا قد أخذنا تأرنا

وجاءت النكسة قد دعونا لان نكفر .

لم أتعرف على الصحافة الا بعد النكسة بسنوات .

وكانت سنوات الانفجار فمن حظى الى تدربت فيها على تجربة هي الغاض العام الخاص معا .

الثورة الفلسطينية . الفدائيون . ابو عمار . مجلة شعر . الاحزاب . دور النشر لجوء الثقافة العربية الى بيروت . عرفت معنى تحقيقات غادة السمان في مجلة الحوادث وفتتاحيات انسى الحاج في ملحق النهار والحساء وقضايا ادونيس في مجلة الاحد ثم الاسبوع العربي وتاريخية بلند الحيدري في جريدة الكفاح . ومجلة العلوم .

كانت بيروت تنتفض بين النشاط والموقف والاحزاب والطائفية والاسرار والمسامات وكانت تفتح مكتبها الضخمة وتعتقد الصفقات وكنت فيها اجث عن اكثر من معنى .

لماذا نكتب ؟ لمن ؟ كيف ؟ اى حقيقة نحكي عنها في بيروت ؟ الصحافة البيروتية نقلني من تساؤل الانا الى تساؤل نحن .

وعيت معها نفسى داخل المجموعة وكانت الخطوة الاولى الى الثقافة ودورها في المجتمع . وتساءلت : الى اين يذهب المثقفون في كتاباتهم الصحفية ؟

ماذا أريد ان أقول في صحف ومجلات بيروت ؟
بلند الحيدري قال لي : اقرأى كتاب ارنست فيشر واكتبى في النقد التشكيلى الصحفى .
وانسى الحاج قال لي : اقرأى نشيد الانشاد والانجيل والقرآن واغنى لفنك .

وأونيس قال لي : اكتبى . اكتبى . لسنوات ولسنوات وعندما تستمرين سوف انشر لك .
وعلياء الصلح قالت لي اعرفينى بيروت الغنية قالت لي افهمينى . وفي تلك السنوات حملت لانسى الحاج قصيدة
 واصبحت عمرة ثقافية في ملحّن النهار والحساء وحملت لبلند الحيدري بعد ان قرأت عن تاريخ الفن التشكيلى عرضا
 عن معرض بيكاسو وكتبت في مجلة العلوم وحملت لادونيس قطعة عن ريادة رافى شنكار لبيت الفن والادب وكتبت
 في مجلة الاحد .

— ٣ —

ذهبت الى الفدائيين . في فتح اكملت هويتى البيروتية الناقصة ذهبت الى الاغوار الى معسكرات الأشبال في
 الجنوب والشمال . كتبت عنهم في «الحسناء» و«كل شيء» وكتبت عن فيروز ووديع الصافي وسيدات المجتمع
 وميخائيل نعيمة ويوسف السباعي ونضال الاشقر والتلفزيون وأحمد رامى وسوق الخضار والدوات و ...

في الكتابة الصحفية تدرت كنت في المختبر والمعمل .
مدرسة بيروتية جديدة، تهم بمزج الحدث بالموقف وتشد الى الصحافة الادب بعد ان تشذب منه تقاليده وترفعه
 وتضيف اليه عصريته وأهمها : الصورة .

أدب سور . يكتبه صحافيون نقاد وشعراء وكتاب ورسامون وبلونون بيروت . عشرات القطع والعبارة بمرجعيتها
 المتأججة بين التاريخ المتدفق والبانوراما الحديثة كانت تمر عبر قللى ولائصل الى الأغواقي

نظيفة . انيقة . مودرن . صاخبة . مؤدية . ولكنها ناقصة، عادة السمان تكتبها في تجربة اكبر جرأة
 وليلى بعلبكي تكتبها في عمرد اكثر وعيا وليلى عسيران استاذة وإملى نصر الله جبيلة والصحفيات كثيرات والنحمة
 في بيروت مستباحة .

اين أنا من كل هذا ؟ مشروع سؤال لنفسى ، وقلم جديد للآخرين ، ويرحبون لي لكنى فوق السطح اظلم .

— ٤ —

ثم عشت في بغداد .

من البحر والجبل والهندام والالقي الى النهر والصحراء والعباءة والطوز والذهب .
اعادت تركيبي . هي البصرة والنجف والشعراء والدم . هي حكمة حمورابى وبلاغة الجاحظ ولوعة الحسين ومجون
 ابي نواس . يقرأون غناسيون بقسوة . مثل جوزة هند حجرية داخلها ماء منعش .

تعلمت في بغداد معنى ان أقرأ الكتب المترجمة والقصائد ومن حظى الى عرفت عن قرب بعضا من أروع الشعراء
 وأهم الكتاب والفنانين التشكيليين . كأن الكتابة عندي أصبحت في بغداد وعيا شقيا يتجسد . فهنا سلطة السياسة
 وصخب الشعر وعمرد اللوحة، وتهتك الداخل وشجع النخيل .

الثنائية البيروتية سارت اكثر حدة .

بعثيون وشيوعيون سنيون وشيعيون عرب وأكراد . وكأن الكتابة لن تكون هنا الا بين سلطة السياسة وبين
 سلطة الانفعال .

وكانت «كلكامش» أول اكتشاف لبؤرة القراءة المعمقة ولقد دعتني بغداد الى الفحص اكثر، في قصة الحضارة لديورانت «كلكامش» في تحقيق لعبد الحق فاضل، الاغاني للاصفهاني مقتل الحسين. الادب الفرنسي الحديث. الاوديسة. أوفيد. أربعة قرون من تاريخ العراق.. ومنذ الازل، كل الدنيا في بغداد تغتسل بالسياسة.

— ٥ —

هكذا عرفت ان الابداع يمكنه ان يولد من رحم الانوار والمفارقات والخوف..
في بغداد، كتبت أول قصة قصيرة وقالوا انها كخكاوية وموباسالية وأدغار ألن بويوة !
لكني كنت ارنو الى دفيء سعدى يوسف ورهافة السياب وواقعية محمد خضير. احببت الشعر وعمق كتابة الرجل وبخت عن جواز مرور منه .
لم أقرد علنا ولم تكن قضيتي واضحة كجنس أو كههم سياسي محدد .
كنت انا، بكل ما أحمل من رغبات وطموحات والتباسات. وتأويلات وماترك أثره لدى من تربية وثقافة وطفولة .
الكتابة ذاكرة كما يقول الياس خوري. والذاكرة لهجة وبلد وفي علاقتي بالكتابة ذاكرة طفولة بيروتية وشباب بغدادى ونضج مغربي .

علمتني الحياة في المغرب معنى التعدد والتأمل والانفتاح والمنهجية والدقة .
كأن رعاوة بيروت وقسوة بغداد قد وجدت توازنها في ساحة الاختلاف المغربي وعمق تعدديته وغرابة النظرة اليه وهذا ماغبني اليه أدوار الحرافط في دراسته لمجموعتي القصصية الثالثة (رحيل) حين قال ان القصص في هذه المرحلة (المغرب) تصدى في أحسن حالاتها كتابة. العبارات القصيرة الحافظة، الحمل الرشيق الدالة دون فضول الرؤية المرفهة للدقائق المطلوبة والضرورة معا، وأخيرا تلك القيمة الصعبة وهي قيمة الضبط المنضبط .

— ٧ —

ترى هل يمكنني كامرأة ان اعى كل الجروح واعبر عنها بكل قدرة وحرية طالما قد اعترفت بالوعي والنصح والاختيار ؟
هذه هي اشكالية المرأة بين اهرمات المتناسلة.

الكتابة لعب ونعمة على جرح سري كما يخلل محمد براءة ولعب المرأة في تجرعي الابداعية لتويعات على سيرة ذاتية مبتورة في واقعها ومضافة في متخيلها، واننا نحن يعتقدون ان المرأة هي رحم الحياة وبالتالي فداخلها هو الاغنى وتجربتها الباطنية هي الاعمق ولعل لا اشدك بقيمتي — بقيمتها في الابداع القصصي اما الصحافة فهي الوجه الآخر لشعوري بقيمتي ككائن اجتماعي .

الابداع حاجة الانا والصحافة مهنة نحن .
وبين الحاجة والمهنة تتقدم علاقتي بالكتابة وتشكل بنفسها مسارها وتطورها .

وثيقة

لا للصهيونية دفاعاً عن الثقافة القومية

إن لجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح اليوم شعار المقاطعة الثقافية والسياسية والأقتصادية لكافة المؤسسات الصهيونية الاستعمارية لا تطرحه من فراغ. وإنما تستلهمه من أرض الواقع من الرفض المعلن وغير المعلن، الصريح والمتضمن، الجريء والمستتر لكل ألوان التبادل بين مصر وكافة المؤسسات الصهيونية، فداثرة الرفض لهذا التبادل إنما هي اوسع بكثير مما يتبدى على السطح. إن هذا الرفض الذي عبر عنه بحس نقابة الصحفيين صراحة هو رفض يعتل في ضباط الكثرين من النقابيين والمهنيين واساتذة الجامعات والبحث العلمي والعاملين بالقطاع العام بل تسع دائرته لتمتد إلى بعض نواحي النشاط الانتاجي في القطاع الخاص وإلى بعض أجهزة الدولة ذاتها.

ومن ثم فلجنة الدفاع عن الثقافة القومية لاتدعى وهي تطرح شعار المقاطعة شرف صنع هذا الشعار، فقد رفعت القوى الوطنية فعلا هذا الشعار في وجه الصهيونية كما سبق. ورفعته في وجه الاحتلال البريطاني لمصر حفاظا على سيادتها واقتصادها ومقدراتها وتراثها وثقافتها القومية.

ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح شعار المقاطعة تطرحه وهي تدرك ان الثقافة القومية هي المستهدفة الآن بعد ان تم التمهيد اقتصاديا وسياسيا لاستقبال الهجمة الصهيونية العنصرية، وإن شأن محاولة ضرب هذه الثقافة القومية أن يبيء الظروف الملائمة لاستمرار الهجمة الصهيونية وترسيخ اقدامها في بلادنا.

وبالثقافة القومية نعني في هذا الاطار مجمل العوامل التي تشكلت من جماعها الشخصية المصرية العربية في تاريخ مصر الحديث، التاريخ والتراث الفكري

والاهداف الجماعية التى استهدفها هذا التاريخ والتراث ، اسلوب التعبير ومضمونه وهدفه وأسلوب التعلم ومضمونه وهدفه ، اسلوب التعبير ومضمونه وهدفه وأسلوب الفعل ومضمونه وهدفه ومجموعة القيم الاخلاقية والسلوكية التى توجه هذا الفعل وتهديه ، إلى غير ذلك من العوامل المتفاعلة والمؤثرة بعضها فى البعض .
والتي تتكون من محصلتها ثقافة امة من الامم .

وبالثقافة القومية نعنى فى هذا الاطار المقومات الرئيسية للشخصية المصرية العربية تلك المقومات التى شكلت، وتشكل درع الشخصية المصرية العربية وسلاحها معا فى مقاومة كل غزو اجنبى لارضها ومقدراتها وفى الانتصار فى نهاية المطاف على كل محاولات فرض التبعية عليها والمستهدف الان هو طى صفحة من صفحات ثقافة مصر وفتح صفحة جديدة تناقض منطلقاتها بكل منطلقات ثقافة مصر القومية التحررية النضالية اى سلب الشخصية المصرية العربية درعها وسلاحها معا فى مواجهة الهجمة الصهيونية الاستعمارية. وليس وضع المثقف المصرى اليوم موضع الاختيار بين امته العربية وبين المعسكر الصهيونى الاستعمارى سوى خطوة فى هذا الاتجاه .

والمثقف المصرى مطالب اليوم ان يختار بين انتائه الوطنى والقومى، وبين الشكر لوجوده ولكيانه ولقوميته ولتراثه القومى وتاريخه النضالى التحررى ولكل المنطلقات التى ارتكزت عليها ابتكاراته وابداعاته ومنجزاته الفكرية والفنية والتقنية .
والحرمان من القاعدة العريضة التى احتضنت ومازالت تحتضن بامتنان عميق هذه المنجزات .

ان المثقف المصرى مطالب بالاختيار بين ان يكون اولاً يكون وقد اختار فعلاً مينا سلاح المقاطعة .

ونحن اليوم اذ نطرح شعار المقاطعة ، لانصد عن خوف مما يُسمى بالتحدى الحضارى فهذا التحدى قائم فى المنطقة فعلاً منذ ان زرعت فى قلبها اسرائيل زرعاً .
كجسد غريب ، وقد اثبتت مصر العربية فعلاً السبق على اسرائيل فى هذا المضمار ، ولولا التقدم الحضارى لمصر متمثلاً فى اقامة قاعدة ضخمة للتصنيع وفى اتجاه واضح لتحرير الاقتصاد المصرى من التبعية الاجنبية وفى توزيع اعدل للدخل القومى . لما كانت حرب ١٩٦٧ التى استهدف منها ؟ الاستعمار والصهيونية انزال الهزيمة بمصر ووقف مسيرتها الحضارية ، واعادة التوازن بتسييد اسرائيل على المنطقة من جديد. ومن ثم اثبتت الخبرة المصرية تفوقها على الخبرة الاسرائيلية فيما يسمى بالتحدى

الحضارى . ويتأق ان نتوقف هنا لنناقش بهدوء عملية الترويج للتقدم الحضارى والتكنولوجى فى اسرائيل- هذه العملية التى من شأنها ترسيخ الاقتناع بدونية الشخصية المصرية. ويتأق هذا التوقف لان الاقلام تصور التكنولوجيا الاسرائيلية كما لو كانت العناية الالهية لانتقاد الشعب المصرى من الفقر والتخلف وتصور دولة اسرائيل على انها منار للحضارة بالمنطقة. ويكتسب هذا التوقف اهمية ابعد فى وقت نسمع فيه فى استيراد الخبرة الأجنبية مهملين للخبرة المصرية التى نبعث من امكانيات المنطقة مستفيدة بأرقى ماتوصل إليه الانجاز البشرى للوفاء باحتياجات المنطقة . وفى وقت نسمع فيه عن استخدام خبراء اسرائيليين فى الرى والزراعة وخبرات مصر فى المجالين هى من اقدم واعرق الخبرات .

وقد تولت عنا الامم المتحدة فى قراراتها التى أعلنت اخيرا تعريف ماهية مايسمى بالحصارة الاسرائيلية مدينة^(١) سياسة اسرائيل كسياسة عنصرية عدوانية تقوم على اغتصاب ارض الغير واستيطانها وعلى اهدار حقوق الانسان وقواعد القانون الدولى ونهيت تراث الشعوب. اما بالنسبة لتقدم اسرائيل التكنولوجى فيكفى ان نقول أنه لم ينفذ الاسرائيليين انفسهم من الفقر لانه تقدم مفروغ من كل مضمون اجتماعى وشعبى وهو تقدم مستورد من الولايات المتحدة والغرب لموظف لخدمة رأس المال الصهيونى والاحتكار العالمى. وهو تقدم يزيد سوء توزيع الدخل القومى معمقا للهوة بين الاغنياء والفقراء. هذا الى جانب فشله من مواجهة مشاكل التضخم وارتفاع الاسعار ... الخ ... ومن ثم فليس من شأن استيراد مثل هذا التقدم التكنولوجى الا مضاعفة الفقر والتخلف فى مصر وزيادة الاغنياء غنى والفقراء فقرا .

ومن ثم فنحن لانطالب مقاطعة كافة المؤسسات الصهيونية لان اسرائيل تشكل تحديا حضاريا تخشى مواجهته ، ولكننا نطالب بالمقاطعة لان النفوذ الصهيونى مدعما بالاستعمار العالمى يشكل فى ظل الاوضاع الراهنة محاولة للغزو الصهيونى الاستعمارى لارضنا اقتصاديا وسياسيا وثقافيا .

ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية اذ تطرح شعار المقاطعة تستند الى الاسس التالية :

أولا : ان شيئا مالم يتغير فى جوهر السياسة الصهيونية العنصرية فما زالت الصهيونية تعتمد سياسة القوة المسلحة لاغتصاب حقوق الآخرين كما يتضح فى سياسة الاستمرار فى احتلال الأرض العربية والتوسع فى الاستيطان رغم الرفض العالمى لاقامة المستوطنات والادعاء بان الضفة الغربية بما فيها القدس

هى ارض يهودية والاغارات المتكررة على جنوب لبنان بغية تكريس تقسيم لبنان وابداء المعنيتين الفلسطينيين واللبنانيين . وأنكار حق الفلسطينيين فى اقامة دولتهم المستقلة .

ثانياً : ان الوضع يخرج من دائرة التبادل القائم على الاختيار ويتسم بسمه الازلام فانسحاب قوات الاحتلال الاسرائيلية من سيناء يتم على مراحل . ترتبط بتطبيع العلاقات أولاً ، ثم باجراء اتفاقيات ثنائية تجارية واقتصادية وثقافية وتربوية ثانياً ، ثم يمتد بعد ابرام هذه الاتفاقات بفترة تقارب السنة والنصف ومن شأن هذا الربط ان يكتسب ابعاد اخطر اذا ما اخذنا فى الاعتبار طريقة النسياسة الصهيونية التى لم يتغير جوهرها واذا اخذنا فى الاعتبار الاطماع الصهيونية الاستعمارية فى سيادة المنطقة اقتصاديا وسياسيا .

ثالثاً ترمى الاستراتيجية الصهيونية والاستعمارية الى تحويل الاحتلال الاسرائيلى للاراضى المصرية الى استعمار جديد صهيونى امريكى مشترك ويتطلب تنفيذ هذه الاستراتيجية ايجاد طبقة مصرية محلية ترتبط مصالحها الاقتصادية ارتباطاً عضوياً بالمصالح الصهيونية والاستعمارية وتتولى بالتالى الحفاظ على هذه المصالح بعد انسحاب قوات الاحتلال الاسرائيلية ويتصاف وجود طبقة جديدة افرزها الانفتاح الاقتصادى هى طبقة العملاء والسماسرة والوسائط ترتبط مصالحها بالاحتكارات العالمية وخاصة عن طريق الشركات المتعددة الجنسيات .

ويتطلب تنفيذ هذه الاستراتيجية ايضا ايجاد فقه من المثقفين المصريين قادرة على التأثير على الرأى العام وعلى تحويله لتقبل الوضع واستخدام هذه الفقة تحت ضغط الاغراء المادى والمعنوى حتى يتسع الوقت لتكوين المزيد من الكوادر . ولعل ليس من باب المصادفة ان نشهد الان تحركاً محموماً للمراكز الاستعمارية فى مصر وبعض المراكز الثقافية الغربية التى بدأ تحركها فى هذا الاتجاه سنة ١٩٧٤ ولعل ليس من باب المصادفة ان ترصد بعض هذه الهيئات وفى مقدمتها هيئة التنمية الامريكية والمراكز الثقافية الامريكية والالمانية الغربية روائب شهرية سخية لبعض المهنيين والباحثين واعضاء هيئة التدريس فى الجامعات وقيادات التربية والتعليم وأن تبذل اجوراً عالية لاجتذابهم . كلاهما الافراد من هذه الفئات ولا من باب المصادفة ان تتاح الترخ والهبات من الولايات المتحدة على الدارسين المصريين فى الجامعات ومختلف مجالات



التخصص في هذه الفترة ولعل النص على ضرورة تبادل البعثات التربوية بين مصر واسرائيل في جميع مراحل التعليم ليس من باب الصدفة .

رابعا : ان الدور الذى لعبته المراكز الاستعمارية في مصر بداية من ١٩٧٤ خدمة الاستراتيجية الاستعمارية والصهيونية يلغى عامل القدسية في أى عملية تبادل فبدون اى اشراف وتنسيق محلى اجرى وتجربى الاف الدراسات والبحاث والاحصائيات تحت اسماء دولية حينما وتحت اسماء مراكز ثقافية امريكية والمانية غربية حينما اخر تخفت جميعا تحت ستار البحث العلمى وبدت جميعا حتى لبعض العاملين سببا وكان لارابط بينها وتدل الشواهد على ان هذه الأبحاث ترمى إلى مسح شامل للأرض المصرية ولمصادر الثروة فيها وانجح الوسائل لاستغلال هذه الثروة من الرأسمال الاستعماري والصهيوني وإلى مسح شامل للخبرة للخبرة المصرية في شتى المجالات . وإلى مسح شامل للشعب المصرى ونقاط قوته وضعفه . ووسائل التأثير في الرأى العام؟ وتطويعه في حالة الضرورة باحلال عامل الفرقة والانشقاقات . ويكفى ان نشير في هذا المضمار إلى بحث اجراه مركز ثقافى امريكى تحت عنوان الفروق العرقية بين الأقباط والمسلمين في مصر مفترضا مسبقا وجود مثل هذه الفروق المزعومة ولعل مثل هذه الأبحاث تستكمل دلالتها إذا ما تذكرنا ان السياسة الصهيونية الاستعمارية تزكى اى وجود طائفى في المنطقة وتحرص على تعميمه .. وليس ما حدث ويحدث في لبنان يبعيد عن الأذهان ..

ويلاحظ ان بعض هذه الهيئات تمارس التوصية والتوجيه فيها هو مؤتمر المجموعة الاستشارية المجتمعة في باريس اخيرا بقيادة صندوق النقد الدولى والبنك الدولى يشير ، كما قرأنا في جريدة الأهرام إلى ضرورة تغيير السياسة التعليمية في مصر بحيث تتمشى مع السياسة الاقتصادية ومتطلبات السلام وتأتى اشارته او توجيهه في اطار الشروط المفروضة لمنح القروض والاعانات ..

كما ان بعض الهيئات ومنها هيئة التنمية الامريكية والمراكز الالمانية تمارس تواجدا غربيا دخيلا في المجالات الاعلامية والطلابية والثقافة العمالية ومراكز تنظيم الأسرة ولا تنزل هذه المجالات بثقلها الا بعد ان لعبت دور البديل لتخلي المكان للاصيل . وقد رصد الكونجرس الامريكى في ميزانية العام الماضى خمسة ملايين دولار للتعاون الثقافى المباشر ما بين مصر واسرائيل ، رحلت إلى

ميزانية العالم الحالى بعد فشل هيئة التنمية الامريكية فى مصر فى ايجاد مثل هذه المشروعات المشتركة والمحاولة مستمرة وان كان هذا الفشل يسجل كنقطة شرف للمثقفين المصريين . وهذه الاسباب مجتمعة نناشد المثقفين المصريين النداء ان نوضح اننا لانوجه نداء إلى مقاطعة ثقافة ما غربية كانت هذه الثقافة أو شرقية أو فكريا ماغريبيا كان هذا الفكر ام شرقيا . ولاندعو إلى مقاطعة البحث العلمى المشترك مادام هذا البحث لايتعارض مع مصالحنا الوطنية والقومية ونحن نعرف ان مامن مركز ثقافى الا ويعمل بهدف سياسى

ولكننا نعرف أيضاً ان مثقفينا يتمتعون بالقدرة على الوعي والتمييز والقدرة على القبول والرفض-ان المثقف المسلح بالخطر الوطنى والقومى يعرف متى يقبل اجراء بحث ما ومتى يرفض ونحن نفترض اياض ان الباحث المصرى يعجز بمكانته العلمية كباحث ويحرص الا ينزل طواعية إلى مرتبة المساعد لباحث اجنبى ومن ثم هو يرفض ان يجمع مادة لايعرف من يحللها ويخرج بنتائجها ويرفض ان يقوم بمجزئيات من ابحاث لايعرف إلى اين تؤدى حين تكتمل فى كلياتها .

ان المكانة العلمية التى توصل إليها المثقف المصرى والدور الرائد الذى قام به فى الامة العربية كفيلاان بأن يضعاه فى موضع التساؤل من هذا التأليه والتمجيد للخبرة الاجنبية والصهيونية وعلى المثقف المصرى ايا كان موقعه الفكرى او المهنى لو الثقافى او البحث ان يتساءل دائما وابدا مالىذى يراد بى ، واين انا فى تخصصى من الحخير الصهيونى الذى يأتينى محاطا بهالة من التأليه والتمجيد ؟ وليذكر الكبار فى السن لمن لم يعاصروا الاحتلال البريطانى اين كان يقف الحخير المصرى على علمه من الحخير الانجليزى على جهله .

ونحن اذ نرفع شعار مقاطعة اوجه التبادل مع كافة المؤسسات الصهيونية والعنصرية ونهيب بكل الشرفاء ان يعملوا على تحقيقه انما نستند إلى حقنا الدستورى الذى يكفل حرية التعاون الثقافى والادبى والفنى والعلمى لكل من يعمل فى المجالات الثقافية والحق فى ان يختار بنفسه اختيارا حرا لابقوة القانون ولابحكم معاهدات دولية من أى نوع .

ونود ان نضيف ان مقاطعة لامتعى السلبية فى وجه الخططات بل تعنى الحفاظ على كل منطلقاتنا الوطنية والقومية والتحررية والترويج لها والتعمق

فيها وترسيخها في ضمائر شعبنا ، وتعنى التصدى والدحض لهذه المخططات أولاً بأول ولكن هذا التصدى لايعنى بحال الوقوع في الفخ الصهيوني الذي يتلخص في عبارة تعالى البنا وقل رأيك بحرية اذ ان المؤسسة الصهيونية تلتهث وراء الاتصال بالمتقنين المصريين من كل الاتجاهات والتيارات الفكرية : وتحرص على ان تتال اول ما تتال من اشرفهم وأكثرهم صلابة وقومية ووطنية لادراكها انهم يشكلون الطليعة الحقة والدرع القومي والحصن الذى يصعب اختراقه .

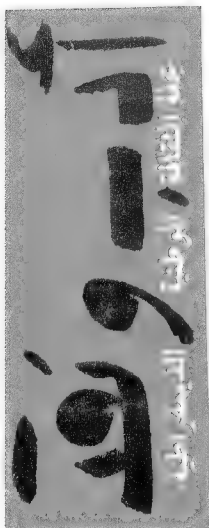
ولنحـ نعرف ان بعض العاملين في الحكومة والقطاع العام قد يجدون بعض الحساسية في الاستجابة لنداء المقاطعة اذا ما دعوا للتعاون بحكم وظائفهم ونذكر بان المقاطعة ليست بالعمل الصدامي ولاتشكل خروجاً على القانون فليس ثم قانون يجبر المواطن الشريف على التصرف في اتجاه لغير ما يراه في صالح وطنه ثم ان الوحدة في هذا المجال هي التي تضمن الامانة . وماندعو اليه هو ان نتحد جميعاً في قرار المقاطعة وقد قاطع فعلاً الكثير من اساتذة الجامعة والصحافيين والصيدالة اجراء اى اتصال مع الصهاينة وتبقى ان تصبح المواقف الفردية الشريفة مواقف جماعية .

وتتضاعف مسئولية المثقف ان كان مسئولاً عن اى موقع جماهيرى او نقابى ، فهو هنا لايمثل ذاته فحسب بل يمثّل جمعيته العمومية التى يتأنى ان يرجع اليها اذا عجز لسبب او اخر عن الانفراد بقرار المقاطعة .

ان المعركة التى نخوضها اليوم هي في نهاية المطاف معركة هويتنا ومصالحنا وارضنا ورزقنا . وسلاح من أهم الأسلحة هو سلاح المقاطعة ، فليكن سلاح المقاطعة شعارنا ولترفع صوتنا به عالياً . فلنقف بكل وعينا وكل حسنا بالمسئولية معاً .. دفاعاً عن الثقافة القومية .

— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —

طُبعت بمطابع حركة الأمل للثقافة والفكر
باصفاد - بيروت - لبنان
مطبعة الرافعي - طبرك
١٩٨٠ - ١٩٨١

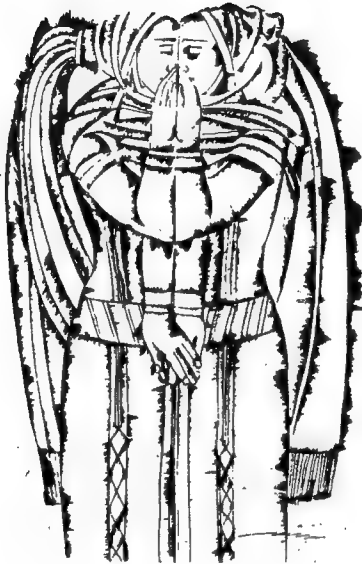


مايو / يونيو
١٩٨٩
٤٧



سعد عبد الوهاب

إنجى أفلاطون : موسيقى اللون / عز الدين نجيب
العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة / عبد الواسع قاسم
الفاشية الجديدة في نادي السينما المصرى / سمير فريد - أحمد يوسف



من رسوم الفنان السوري نذير نعمة

في هذا العدد

- الصحاحي: عن تحرير الحداثة فريدة النقاش ٥
- هوامش نقدية: أدبية الأدب د. شكرى عياد ٩
- لوحات يحيى أفلاطون: وهج يضيء ولا يخرق عز الدين نجيب ١٣
- دراسات: العلاقة بين الأيديولوجية والسلطة والثقافة عبد الواسع قاسم ٢١
- من علامات الخطاب الروائي للصراع العرقي الأسري نبيل سليمان ٤٩
- قصص: أورييات محمد الخرنجي ٦٩
- الجبل د. فخرى لبيب ٧٥
- ثلاث قصص قصيرة محسن يونس ٧٩
- صفر ليل هالة البدرى ٨٣
- ملء المدى منتصر القفاش ٨٧
- شعر: يتوهج كمنار عز الدين المناصرة ٩١
- أوراق الصفح مدحت قاسم ٩٥
- أصوات جديدة: محمد حسان وقصصه الشعبي تقديم د. سيد البحراوى ٩٩
- مقالات: ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية سمير فريد ١٠٥
- في نادي السينا: الفاشيون قادمون أحمد يوسف ١١٥
- بيان من جمعية نقاد السينا المصريين ١٢٩
- زهاوة: الكاتب الجزائري مصطفى فاسي مجدى حسنين ١٣٠

■ الحياة الثقافية ■

- ديوان: شارع ابراهيم داود ف. ن. ١٣٧
- عبد الحليم: الشمع الأحمر على أهبنا الخلوة مصباح قطب ١٣٩
- رسالة لندن: مائة عام على ميلاد يوحنا أونيل مجدى نصيف ١٤١
- رسالة الكويت: بدرية لوليد الرجيب حمد الرويع ١٤٤
- رسالة لينجراد: يتر بروك وبستان الكرز الروسى صالح سعد ١٤٦
- رحلة سميح القاسم الإبداعية نبينه القاسم ١٤٩
- كلام مثقفين: سياسة الحوار بالشوامة صلاح عيسى ١٦٠

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
٤٧

السنة السادسة — مايو/يونيو ١٩٨٩
رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكند

رئيس التحرير

فريددة النقة

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد المحسن طه بدر

د. لطيفة الزيات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالىم

مجلس التحرير

إبراهيم أمم

د. سيد البحراوى

كمال رمزي

محمد روفى

عبد روميش

□ من كتاب العدد □ —

عبد الواسع قاسم : كاتب ومفكر تقدمى يبنى ، رئيس تحرير مجلة « قضايا العصر » التى يصدرها الحزب الاشتراكى البنى لى عدن .

نبيل سليمان ، روائى وناقد سورى ، من أعماله كتاب « مساهمة فى نقد النقد الأدبى » ورواية « جرماني » .

أحمد يوسف : كاتب وناقد سباني ، عضو جمعية كتاب ونقاد السبنا ، انتبى مؤخرأ من كتاب عن الواقعية فى الرواية المصرية .

عز الدين نجيب ، فنان تشكيل وناقد فنى وقصاص . من أعماله : فجر التصوير المصرى الحديث ، الصامتون ، الثلث الفيروزى .

نبه القاسم ، كاتب وناقد فلسطينى — عضو أسرة تحرير مجلة « ٤٨ » فى فلسطين المحتلة .

هالة البدوى ، صحفية وقصاص ، صدرت لها مؤخرأ مجموعة « رقصة الشمس والقيم » عن دار النقد .

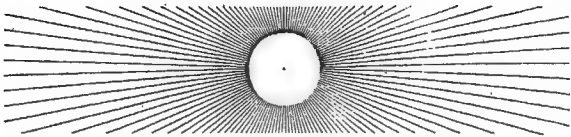
الرسوم الداخلية للفنان : سعد عبد الوهاب

١٩٢٩ - ١٩٨٩

مصور ورسام ومصمم جرافيكى مصرى ذو أسلوب متميز وواضح ، فقدته الحركة الفنية فى الشهر الماضى

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

المواصلات : مجلة أدب ونقد — ٢٣ شارع عبد الحائق ثروت — القاهرة — مصر ت : ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر ١٢ جنيها (البلاد العربية) : ٥٠ دولار — (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها



افتاحية :

من تحرير الحداثة

فريدة النقاش

نحن مدينون لكم باعتذار حقيقى ، فقد خرج العدد الماضى بصورة لا نرضاها لأنفسنا ، ولا ترضونها لنا من حيث كم الأخطاء المطبعية والارتباك وغياب بعض الأبواب الثابتة ، وتشوش الصور والاممال .. و .. ولا نزيد على أى حال أن نشكو حالتنا فأنا مسؤولون فى آخر المطاف ، ونعتذر هكذا دون لف أو دوران ونعدكم أن نبذل كل الجهد حتى لا يتكرر ذلك مرة أخرى .

ومع ذلك ، نستطيع أن نجد فيما وقع لنا نمودجا تفصيليا لما يسميه علماء الاجتماع بمعضلة التحديث فى مجتمعنا ، فقد تعاملنا مع آلات جديدة ، وعمال جدد اشتغلوا على آلات الجمع التصويرى حديثا ، وهو شكل متقدم فى الطباعة دخل الى بلادنا مؤخرا فلم يراكم بعد تراثا من الخبرات والتقاليد والعمالة الملمية لتدريبها عاليا ، إذ أن مثل هذه العمالة تتوفر - وبشكل محدود - فى بعض المؤسسات الكبيرة ، وتتخاطفها وحدات المطابع الجديدة التى تتزايد باستمرار حيث يجرى تدريبها فى الممارسة .

وينشأ فى المجتمع كله هذا التناقض الذى بوسعنا أن نلمسه فى مواقع كثيرة وهو تناقض بين أشكال الانتاج الحديثة جدا والتى تتعامل مع التكنولوجيا المتقدمة وبين انخفاض مستوى تدريب العمالة الذى يرتبط وثيقاً بمدى انتشار الأمية الأبجدية

والثقافية وانتشار الخرافة حيث لا يندر أن نسمع هذه المقارنة بين الآلات الجديدة والعفاريت ثم - وهو الأهم - انخفاض مستوى معيشة الكادحين عامة .

وربما سوف يقودنا التحليل العميق لهذا التناقض الى مزيد من التأمل والدراسة لهذه الفكرة المحورية التي وردت في دراسة هذا العدد عن « العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة » لعبد الواسع قاسم رئيس تحرير مجلة قضايا العصر في عدن ، وهي الفكرة التي تقول « ان الأنظمة التابعة التي تتوسع - بأموال النفط غالباً - في استيراد السلع التكنولوجية المتقدمة انما تعمل على تمكك هذه التكنولوجيا إستهلاكياً لا معرفياً » وهو ما سوف يقودنا أيضاً الى مناقشة للعلاقة بين العلم والدين ومناهج تدريس الفلسفة والعلوم في أوطاننا وحيث تجري على قدم وساق عملية تطهير - سرية أحياناً - للمناهج تغلصها من مقولات علمية راسخة استقرت في البلدان المتقدمة سواء في ميدان الفلسفة أو العلوم الطبيعية . هكذا تقف التكنولوجيا على مسافة شاسعة من مناهج العلم وتتحول الى مفردة في عالم شاسع مليء بالمفردات وتصبح غريبة غربة مضاعفة ، مرة بسبب انفصالها عن قاعدة العلم ، ومرة أخرى بسبب كونها أداة استغلال لكثيف للكادحين .

وسوف أسوق فكرة أتمنى ان نناقشها ونطورها معا في المستقبل مؤداها أن غربة الابداع الجديد الحدائي تتشابه من بعض الزوايا مع غربة التكنولوجيا ، إذ يبقى انتاج هذا الابداع واستقباله محصوراً في جزر صغيرة معزولة يقف بينها وبين الجماهير الأمية أو تلك المستعدة لثقافة الاعلام الخاضعة لقبضة التلفزيون - ألف حاجز وحاجز في مجتمع تتعرض فيه الديوقراطية لأشكال حصار مركبة ومراوغة حيث يبدو الرواج الاستهلاكي في الانتاج الثقافي كأنه ازدهار ، ولا نعدم المقارنات الظالمة بين ما يدور على خشبة المسرح الآن ومسرح الستينات الذي كان قد ازدهر فعلاً وتلوت اسهامات مبدعية من كتاب ومخرجين وممثلين وفنيين وحيث ارتبط هذا الازدهار بالبحث الديموب عن الأشكال الجديدة - أى بالحدائث - فكانت محاولة « تمككها معرفياً لا استهلاكياً » تتبع وتصب في الصراعات الواقعية التي طرحت ضرورة هذا التملك في ظل معارك طويلة ضد الاستعمار والأمبريالية ومن أجل إنجاز التحرر الوطني والاستقلال الاقتصادي والنمو المضطرد للطبقة العاملة التي جعلت المسرح الملحمي ضرورة . كان التملك المعرفي اذن احتياجاً وطنياً عاماً ، وإجابة على أسئلة سعى هذا المسرح نحو أعرق طرح لها ، ولم يكن غريباً أن يدخل المسرحيون بعمق وعلى كل المستويات الى مسرح يرمخت ويتمثلون نظريته ويميدون انتاجها من واقعهم باعتبارها نظرية المسرح لعصر جديد هو عصر الانتقال الى الاشتراكية التي كانت السلطة السائدة تبشر بها .

لا نستطيع أن نتغافل عن حقيقة « الحداثة » الجديدة في المسرح الآن باعتبار طابعها العام شكليا شأن كل حداثة التبعية التي هي حلية على صدر نظام طبقي أبوي تابع .. أما الحداثة الأخرى فإن لها نبعاً آخر من الثقافة الجديدة .

أليس بوسعنا والحال كذلك أن نطرح على أنفسنا المشاركة في عملية طويلة لتحرير الحداثة ؟ بدى أن مثل هذا التحرير لن يتم إلا في مجرى النضال التقدمي الشامل الذي سيعتقها من قبضة التبعية ويزج عنها كل ما يكتلها حين يفتح بابها واسعا لكل الكادحين ، لا لشريحة منهم ، هؤلاء الذين يتشكل وعيهم الجديد وهو يخرج من قبضة التزييف والتشوه وينفض عنه قيم وأخلاقيات العالم القديم الذي تظيل التبعية عمره ، ليكون هؤلاء الكادحون بالملايين مستقبلين جيدين وناقدين فاهمين حساسين للإبداع الجديد ، منهم جمهوره المرتجى ، ذلك الجمهور الذي طالما حلم به برهنت حين قال إن جمهور الفن التقدمي لابد أن يكون جمهور كرة القدم ، وإن المبدعين أنفسهم مطالبون بأن يكشفوا أسرار الحداثة على هذا النحو العميق لا أن يقفوا على هامش الأعياب الشكلية الفارغة المبهرة الخالية من الروح شبيهة المعادلات الرياضية المجردة فتزداد غزبتهم عن الشعب ويقعون في شباك الفخ المنصوب بمهارة لتعميق هذه العزلة .

ففى ثقافة كل شعب نزوع ديموقراطى عميق تبعته وتوهمه أشواق الكادحين لعالم متناغم خال من التعصب والاستغلال عبرت عنه الفنانة الراحلة « النجى أفلاطون » في عملها التشكيلى وفي سيرة حياتها كلها ، وإن تأمل إبداعاتها الفنية وإبداع كل الفنانين الملتزمين الثوريين سوف يقدم براهين جديدة على إمكانية تحرير الحداثة بتطوير هذه العناصر في ثقافة الشعب والتي ينشغل بها الدكتور سيد البحرأوى إنشغالا حقيقيا ويسعى لاكتشافها وتحليلها نظريا وتطبيقيا في إبداع القصاصيين والشعراء الجدد .

إن انتاجا أدبيا وفنيا - ليس قليلا في الكم أو في الشأن - ينتشر ، وإن ببطء ، في كثير من أرجاء وطننا العرفى حيث يحل المبدعون الكبار معضلات كثيرة .

قدر لى أن أصبح الكاتب الفلسطينى الكبير اميل حبيبي في ذلك الوقت الذى انهمك فيه في كتابة روايته البديعة « اعطية » وكان مشغولا بمسألة الحداثة .. بالتكنيك الجديد في الرواية الأوروبية والأمريكية على نحو خاص ، وقال لى حينئذ .. اننا نخطئ كثيرا إذ نحقر هذا التشويق الذى تتوقف له الأنفاس في الروايات البوليسية وفى المسلسلات التلفزيونية الأمريكية فكيف نستبين بهذا التعلق الذى يقع فيه جمهور

بالملايين ، وكيف لا نستفيد منه على طريقتنا .. ونجمل منه أدلة لوعى جديد وحاملا
لرسالتنا ؟

وحين قرأت « اخطية » فيما بعد وتعلقت أنفاسى بخطى أبطالها ومصائرهم
وأخذت أتعب فى الجرى وراء أسرارها وألغازها وحيلها المراوغة وحوادثها الصغيرة
والكبيرة ، تذكرت مرة أخرى حديثا لأميل حبيبي عن روايته الأم « الوقائع الغريبة
عن إختفاء سعيد أبى التحس المشائل » ، وقال فى هذا الحديث أنه حين قرأ الرواية
لعدد من أصدقائه المقربين وكانت مخطوطا قرر أن يعيد كتابتها حين تئاءب بعضهم .
وأخذت علامات الضمجر تلوح على وجوههم .

يقدم اميل حبيبي فى كل ابداعه كتابة حديثة تحمل اهم الرئيسى لعصرنا
ولحركة التحرر العالمى كلها كما تحمل رسالتهما الجديدة .. رسالة الاشتراكية .

كذلك استفاد المؤلف الدرامى اسامة أنور عكاشة على نطاق واسع من
تكنيك المسلسلات الأمريكية الذائعة الصيت ، ولكنه حاول فى مسلسلة الأخير
(ليالى الحلمية) بشكل خاص أن يفضح الأساس الاقتصادى الاجتماعى الذى تتأسس
عليه المشاعر والعواطف ، وأخذ وهو يسوق الحوادث وينسج العلاقات يبحث
بدأب - رغم الرقابة والميلودراما - عن الكيفية التى تتشكل بها قيم وأخلاقيات
الطبقات المختلفة وأفكارها وكيف يولد الجديد ويتراجع القديم ثم يعاود الهجوم دفاعا
عن المصالح الاقتصادية التى يتأسس عليها والتى تحكم - فى آخر المطاف - كل
أشكال السلوك والأخلاق والقيم ..

خلاصة الأمر ان تحرير الحداثة ليس أمرا مستعصيا ولا مستحيلا وتمهد له
النضالات الجماهيرية أرضا عليه أن يحرثها لأن تحرير الحداثة هو تحرير للمستقبل
من قبضة الماضى الذى يعيد انتاجه حاضر تهيمن عليه قبضة التبعية والتسلط
والاستغلال . وعلى أرض هذا الحاضر يدور الصراع الذى يتعين على المبدعين
اكتشاف قانونه فى الذاكرة والخيال والمشاعر وحل ألغازه التى تصنعها حداثة
شكلية ضرورية للتبعية .. وفى قلب هذا الصراع الذى يدور على كل المستويات
سوف تشق القوى الجديدة والثقافة الجديدة لنفسها مجرى ، سوف يزداد إتساعا
وعمقا كل يوم .



هوامش نقدية

أدبية الأدب د . شكرى عياد

الأدب منتج من منتجات الانسان . ليس مجرد كلام مكتوب أو منطوق ، فالكلام العادى ينسى لساعة ، أو يذكر للاستشهاد على واقعة والأدب يبقى ويستفاد به لذاته ، ويتلقاه من لا علاقة له بما يفرضه فى وقائع . وللمنتج الأدبى كغيره من منتجات الانسان ، عمره الافتراضى ، فأقله قيمة يظل صالحا للاستهلاك بضعة سنوات ، ومنه ما يعيش قرونا .

هو إذن منتج من نوع خاص . والانسان لا يحتاج اليه لغدائه أو مسكنه أو ملبسه ولكن مع ذلك لا يستغنى عنه . فلا التاريخ ولا علم الأجناس يعرفان شعباً بدون أدب تتوفر فيه الصفات التى ذكرناها . وربما كانت أقرب المنتجات الإنسانية شبيهاً به الإلحان والرقصات ، ولا نقول الغناء أو الرقص ، بل الأنغام المؤلفة والحركات الموقعة التى تقارن بصورة منتظمة لدى الجماعات البشرية على اختلاف مستوياتها الحضارية فالألحان والرقصات أيضاً غير ضرورة لتحصيل الغذاء أو الملبس أو المسكن ومثلهما مثل الأدب فى إمكان الاستغناء عنه : التصوير المخطط والملون والمجسم . ولكن الأدب يمتاز بين هذه المنتجات كلها ، التى نسميها أعمالاً فنية ، بأنه أفصحها ، أو أقدرها على ترجمة خلجات الشعور الى رموز مفهومة وحتى الأحلام بكل ما فيها من هوس واختلاط يمكن أن تؤدى بالكلام بأفضل مما تؤدّيه الصور أو الأنغام أو الرقصات .

فإذا كان الأدب مختلفاً عن الكلام العادى بأنه لا يراود للمنطقة ، مثله مثل سائر الفنون ، فإنه يختلف عن سائر الفنون بأنه أوضح دلالة على ما فى النفس ولذلك نتحدث عن المعانى فى الأدب ،

وقلما نتحدث عن المعاني في الموسيقى الفنية على اختلاف أنواعها إلا ودلّ عليها حاجة وإن كانت مختلفة عن تحاجاته العادية المعيشية .

(ولذلك يقال إنها أرق من الفنون العملية) وتبدى كذلك أن لكل واحد من هذه الفنون أثرًا خاصًا يتفق مع طبيعته ، والا استغنى الإنسان ببعضها عن سائرهما . ومن ثم فطبيعي أن يتبع التساؤل عن قيمة الأدب بوصفه نشاطًا إنسانيًا ، أو قيمة عمل أدبي بالذات ، سؤال أسبق وألزم للنظر ، وهو السؤال عن الصفات التي تخص الأدب ، من أرسطو إلى كروتشي ، محاولة للإجابة عن هذا السؤال .

فلماذا إذن ، يتحدث بعض النقاد في هذه الأيام عن « أدبية الأدب » وكأنها « صيحة جديدة »

في النقد ؟

إذا تأملنا ظروف هذه الدعوة ، وجدناها راجعة إلى أحد سببين ، إما أن الكاتب المبدع يريد أن يرد عدوان بعض القوى على حريته في الأبداع ، وإما أن الناقد يريد أن يصرف المبدع عن كل شيء سوى عمله الإبداعي . والمراد بكل شيء هنا هو كل ما يهم البشر الآخرين . وبما أن العالم في عصرنا منقسم إلى قسمين : قسم يريد أن يسخر الأدب لخدمة الأيديولوجيا وقسم آخر يريد أن يحول البشر إلى آلات منتجة ومستهلكة للسلع ، ولا وقت لديها ولا طموح للتساؤل عن قيمة حياتها ، فطبيعي أن يرتفع صوت الداعين إلى « أدبية الأدب » في الشرق والغرب .

على أن البداية ربما أمكن تحديدها بأواخر القرن التاسع عشر . فقد شهد ذلك القرن موجة جمود ورجعية في آخره كما شهد موجة انطلاق وتحور في أوله .

في أوله أصبح للأديب جمهور قاري أغناه عن رعاية النبلاء . فانطلق يعبر عن نوازع الفردية ، التي كانت في الوقت نفسه حاجة اجتماعية للطبقات الجديدة . واقتحم أشكالًا جديدة في التعبير ، عظمًا القوالب القديمة ، ومؤكدًا مقولة مدام دي ستايل : أن اختلاف الأحوال الاجتماعية يستتبع اختلاف الأشكال الأدبية . ثم لما وصلت أوروبا إلى أواخر القرن كانت مفاصد الرأسمالية قد تجلت للعيان ، فظهرت في الأدب نزعة إلى الانكفاء على الذات ، والتعزي بمسرات الفن ، وعبرت عن نفسها بشعار « الفن للفن » ، الذي جمع عدة مدارس : البرناسية والرمزية في فرنسا وعصبة المجان في إنجلترا وجماعة « أوراق الفن » في ألمانيا . وجدير بالذكر أن هذه الدعوة ، التي غلبت على الشعر خاصة ، قوبلت بتحد عنيف في مجال الرواية والمسرح من قبل الطليعية أولاً ومن بعدها الوجودية ثم المسرح السياسي أخيراً .

هذا كله في أوروبا الغربية ، حيث تبرهن حركة الفعل ورد الفعل على أن الأدب مستمر في الصراع لا ثبات وجوده في الحياة . أما في روسيا فقد شهدت بدايات القرن الحالي صراعًا مماثلًا تمسك فيه جوركي بتراث الواقعية الروسية بينما غلب على الشعر اتجاه نحو « الفن الخالص » ، ربما كان - في



جانب منه - رد فعل ضد واقعية نكرا سوف المسرفة، ولكنه كان في أساسه تنحية للأدب عن دوره المؤثر في المجتمع، لمصلحة النظام القائم. فلما نجحت ثورة أكتوبر وشرعت في تحويل المجتمع إلى النظام الاشتراكي انقلبت الآية: فأصبح من واجب الأدب أن يندمج اندماجاً كلياً في هموم المجتمع (من وجهة نظر التغيير المنشود بطبيعة الحال) ولاشك أن الدولة أسرفت في فرض توجهاتها على الأدب، ولا سيما في عهد ستالين الذي أصبح اسم وزير ثقافته « زدانوف » علماً على الارهاب الفكري. هنا لقيت الدعوة إلى « أدبية الأدب » رواجاً بين الكتاب الأحرار، الذين رأوا - بحق - أن في إخضاع الأدب للأيدولوجيا قتلاً للأدب.

هكذا نرى أن دعوة « أدبية الأدب » ليست دعوة خالصة للأدب، ولكنها مشوبة دائماً بغرض سياسي. فحين يعجز النظام السياسي عن معالجة أدواء المجتمع يشجع على انتشار هذه الدعوة بمختلف السبل، حتى يأمن على نفسه أن يفتضح من خلال أعمال أدبية وثيقة الصلة بالواقع. وحين يقوم نظام سياسي مطلق يسعى لتغيير حياة الناس ولو بالعنف، ويحاول تجنيد الأدب لذلك، تصبح دعوة « أدبية الأدب » دافعاً مشروغاً عن حرية الكتابة. والنظر الموضوعي المحايد يحكم بأن أحوال العالم الثالث لا ينطبق عليها أحد هذين الوصفين. ومن ثم فلا مكان لدعوة « أدبية الأدب »، فأدبية الأدب حقيقة مسلمة، كحقيقة كونه إنتاجاً إنسانياً مجتمع إنساني، يتأثر - حتماً - بحالة المنتج وحاجة المستقبلين.



نخل الواحة - ١٩٧٨

لوحات إنجي أفلاطون : وَهَجٌ يُضِيءُ وَلَا يَحْرِقُ !

عز الدين نجيب

مساء الاثنين ١٧ إبريل (نيسان) رحلت الفنانة المصرية إنجي أفلاطون عن ٦٤ عاما ، بعد رحلة غصبة مع الفن التشكيلي تناهز سبعة وأربعين عاما ، منذ أول معرض شاركت فيه عام ١٩٤٢ مع جماعة الفن والحربة تحت رعاية استاذها الفنان كامل التلمساني ، وهي رحلة لم تقتصر على الابداع الفني ، بل كانت تجسيدا حيا لمعنى أن يكون الفنانة موقفا وصاحب رسالة انسانية ومشاركة في تغيير الواقع نحو الأفضل ، ولو دفع في سبيل ذلك من حريته وأمنه وأغل سنوات عمره .

وإذ أصبحت «إنجي» الآن تاريخاً ، فإن بوسعنا أن نقول إنها كانت عصراً من الفن والنضال - معا - على قدم المساواة : فعلى صعيد الفن شاركت إنجي ، ضمن الرموز المبكرة لجيل التمرّد التشكيلي أوائل الأربعينات ، في ترسيخ أسس فن التصوير المصري الحديث ، مستهدية ، وسط حماس ذلك الجيل ، بالمنجزات الجديدة في الفن الأوروبي الحديث ، خاصة السورالية ، ومع ذلك فإنها لم تتردد في التمرّد على هذه الانجازات واختارت طريقها الخاص ، النابع من معاشتها العميقة للواقع المصري ، ومن قناعاتها الفكرية والنضالية ، ولم ترهبها - على مدار السنوات الطويلة - صيحات الهجوم على الواقعية والالتزام ، ودعاوى الاثارة الشكلية الفارغة من أى مضمون ، اللاهنة خلف الاتجاهات الأوروبية باسم الحداثة ، وهى التى تربت منذ طفولتها على الثقافة الأوروبية ، ونمت في كنف الرجوازية المتعالية عن واقع الشعب والتابعة للغرب ... ومع ذلك فإن تجربتها الابداعية تعد اضافة حقيقية الى تطور فن التصوير المصري الحديث ، ومحاولة جادة - ضمن محاولات أخرى متفرقة - للخروج بهذا الفن من مأزق التبعية للغرب نحو بلاغة جمالية مستقاة من جماليات الطبيعة والواقع ، دون التنكر للتراث الأوروبي وتطوره .

وعلى صعيد النضال الوطنى والديمقراطى والثقافى ، فإنها كانت بين قلة نادرة من المثقفين المصريين ، فقرنوا الكلمة بالفعل ، ولو تصادموا بسبب ذلك مع طبقتهم المستغلة ومصالحهم الاجتماعية المباشرة ، أو تعرضوا لبطش السلطات والسجن الطويل ...

والكلمة هى النظرية الثورية (الماركسية) والفعل هو الكفاح الوطنى والاجتماعى والديمقراطى من خلال الحزب الشيوعى ، بكل ما يتطلبه من عمل سرى محفوف بالمخاطر ، أو عمل علنى محاصر بالرفض الاجتماعى ، خاصة بالنسبة لفتاة برجوازية تنحدر من أصول قطاعية ... وحتى بعد المتغيرات السياسية والاجتماعية بمصر منذ عام ١٩٦١ ، وبعد خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، (وهى متفريات كان يمكن أن تعفيا من ممارسة أى دور سياسى ، فيما لو كانت تبحث عن راحة الكُمُير استنادا الى ما قدمته من تضحيات) ، فإنها لم تتردد في



استمرار المشاركة في ارساء القيم الديمقراطية والثقافية التقدمية ، عبر قنوات حزبية معارضة للنظام ، أو منظمات دولية للسلام والتحرر ، أو لجنة الدفاع عن الثقافة القومية التي شاركت في تأسيسها ، أو جماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب خلال عضويتها مجلس ادارتها على مدى أكثر من عشر سنوات متصلة .

في عام ١٩٤٢ ، علق الناقد مارسيل بياجيني بجريدة « لا باتري » على ثلاث لوحات رآها لانجى أفلاطون بمعرض جماعى بالقاهرة لجماعة الفن والحرية قائلا : « إنجى أفلاطون ذات السبعة عشر ربيعا ، تلميذة التلمسانى منذ عامين ، رائعة هى هذه « المناظر الليلية » بنحضرها المتداخلة وكأنما هى أدغال من الأفاعي ، بمساحاتها التي يتخللها الاصفرار واخضرار الزمرد ، وكأنها ساحرة ركبت فرشاتها ، هل تستدعى لوحاتها الى الذاكرة احدا ما ؟ .. ربما بعض أعمال « ماسون » الذي قد لا تعرفه قط ، والأمر على أية حال ليس بذى أهمية ، لأن الطابع الشخصى واضح فى أعمالها ، ولو قدر لهذا النجاح ألا يدير رأس انجى أفلاطون ، فانها سوف تكون رسامة من المستوى الذى نحبه » .

كان ذلك هو الجرس الأول الذى دق احتفالا بمولد فنانة جديدة مبشرة ، والنبوءة التى تحققت عبر عشرات السنين اللاحقة ، وأثبتت وجودها بريسوخ فى المحافل المحلية والدولية ، بحبوبة فتاة فى ربيع دائم !

كان مدخلها الى عالمى الفن والوعى الثورى واحدا ، وهو التصاقها بجماعة « الفن والحرية » التى أسسها عام ١٩٣٩ الشاعر جورج حنين مع الفنانين رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل .. كانت الجماعة تؤمن بالثورة على المجتمع القائم ، وباللحاق بالعصر ، الذى كان ضميره يصرخ برفض الحرب والطغيان ، وعلى صعيد الفن كانوا ينادون بالثورة على الاتجاه الأكاديمى المحافظ الذى كان سائدا بمصر آنذاك ، بعد أن قال جيل الرواد كلمته وانتهى الى التكرار والجمود والمظهر البرجوازى .. وكان ردهم على ذلك الاتجاه يختلف من فنان الى آخر : فبينما كان رمسيس يونان ينتهج السورىالية (التى كانت حينذاك ثورية) كان التلمسانى ينتهج التعبيرية ، فيما كان فؤاد كامل يميل الى الرمزية ، قبل تحوله سريعا الى التجريد .

وانعكست هذه التأثيرات - خاصة تأثير التلمسانى - على لوحاتها المبكرة ، فبرز فيها التعبير عن بشاعة الحرب ، وعن خشونة الواقع الذى تحول الى غابة وحشية ، وغلبت الألوان الداكنة والخطوط العنيفة السمكية ... وكشأن الفنانين الرومانسين جميعا ، كان الوجه الآخر لهذا العنف الانفعالى والتأجج العاطفى ، هو وميض من الشاعرية ، وهذا ما بدا من تلالؤ مناظرها الليلية بزرقة القمر واخضرار الزمرد .

ومع نضوج وعيا السياسى ومعايشتها الحميمة لواقع الطبقات الشعبية ، أخذت تتخلل

تدريجياً عن تأثرها بالمدارس الغربية الحديثة - من سريلية وتعبيرية ورمزية - وتقترب من التعبير التلقائي عن الواقع الخشن في البيئات الفقيرة ... وهكذا امتلأ معرضها الخاص الأول (١٩٥٢) ومعرضها التالي (١٩٥٩) بلوحات تعج بالنسوة الكادحات في البيوت الخائقة والحوارى الضيقة ، في أعمال الغسيل والحيز والحياكة ، وقد اكتسبن باللون الأسود ، وتحدت أجسامهن بالخطوط الخشنة خشونة حياتهن ، كما قتلى بصخب المظاهرات الوطنية المطالبة بالاستقلال وبالخزن والجلال اللافقين بمجازة الشهيد .

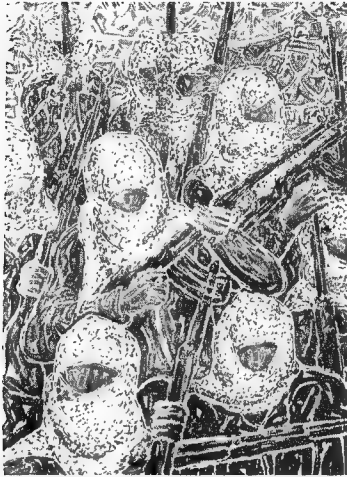
ولعل هذا ما كان يعنيه الفنان المكسيكى العالمى « سيكيروس » حين كتب عن معرضها عام ١٩٥٩ : « اتخذت انجى أفلاطون الطريق الى فن اجتماعى وواقعى في نفس الوقت ، يبدأ من العزيمه القومية ويتحرك بتصميم في المجالات التشكيلية مع الكائنات ومع الحياة الكاملة للناس في وطنها ، وهى لا ينقصها شيء مما يقود الى الواقعية الحديثة ، الواقعية الأكثر نطقاً والأغنى من الواقعية القديمة ... » ..

لكن الحقيقة أن انجى كان ينقصها شيء هام جداً لبلوغ تلك الواقعية الحديثة التى يعنىها سيكيروس ، كان ينقصها أن تنتصر في تجربة عميقة تجعل تعبيرا الفنى ينبع من خلاصة الاحساس بالألم الانساى ، حين يلوب داخل عناصر اللغة الفنية المتفردة ، دون أن يعنىها بالدرجة الأولى أن تلقى الاستحسان من عشاق الشعارات ... نعم ، كان ينقصها امتحان قاس لايمانها بقضيتها وبموجبها معا .. بعيدا عن الاضواء والتشجيع بكل أشكاله .

وما أسرع أن جاءها هذا الامتحان ...

ففى نفس العام الذى أقامت فيه معرضها الثانى (١٩٥٩) وجدت نفسها معتقلة بسجن القناطر الخيرية ، ضمن حملة اعتقالات سياسية واسعة قام بها النظام الناصرى ضد الشيوعيين ، لتقضى بالسجن خمس سنوات كاملة !

احتملت انجى المحنة بصلابة ، خاصة عند تسكينها قرب عنبر الساقطات والقائلات وتاجرات المخدرات ، وعند حرمانها من أدوات الرسم ومن الكتب .. ومع ذلك رفضت كل منساعى أهلها (الواصلين) للانفراج عنها بعد أن يضمنوا حسن سلوكها .. (وهو ما يعنى ابتعادها عن العمل السياسى وقبولها شروط الحياة مع الاسرة الارستقراطية) .. وهكذا تبرا منها الأب ، لكن الام لا تستطيع إلا أن تكون أما ، ولو بطريقة طبقها ، فقد كانت ترسل إليها - مع النقود والمأكولات - ملابس السجن الاجبارية وهى مكوية ، بعد ان تحيكها من أفخر الاقمشة وعلى أحدث الموديلات !



وتعلمت بالسجن أكثر مما تعلمته خارجه ، ومارست حريتها وهي بداخله بطريقة فذة .. من خلال الرسم ... كان خلاصها الحقيقي (بعد نجاح المفاوضات مع ادارة السجن لحصولها على بعض الأدوات الفنية) هو الاستغراق في رسم المسجونات بسجن القناطر ، أو بمعنى أعمق : راحت ترسم الحيوانات السفلية الزاحرة بالمعاناة والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المدفونة والصبوات المحرمة التي تستشيط استعاراً لدى أقل لمسة جنسية ، ترسم الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة والأيام المتساقطة أو المتلاشية في بطن كظلال النهار وساعات الانتظار اللانهاية التي تعيشها السجينات غير السياسيات ، أو خطوط الزمن على وجوههن التي توشك أن تفقد آدميتها .

وكما رسمت السجينات في حالاتهن وتحليتهن المختلفة - فرادى وجماعات - كذلك رسمت من خلال نواقد العنبر المائل على النيل ، المراكب التي تحمل بلايص الفخار وأشرعتها المعبأة بنسام الحرية ، ورسمت الصيادين والمراكبية والحمالين الذين تحملهم تلك المراكب ، مع رقعت صغيرة من السماء الناصعة .. وتلك جميعاً كانت أجنحتها الخضراء الغضة للتحليق بعيداً .. نحو عالم الحرية المفقود والحياة الرحبة .

ولكل فنان حقيقي فترة يولد فيها من جديد ، أو يعيد اكتشاف نفسه والعالم .. مثلما كانت الرحلة الى الجزائر بالنسبة لديلاكروا ، وفترة العمل بمنجم الفحم بالنسبة لفان جوخ ، وفترة الحياة بجزر تاهيتي بالنسبة لجوجان ، ورحلة المغرب العربي بالنسبة لماتيس ، وفترة العمل بالحبيشة بالنسبة

محمد ناجي .. وهكذا كانت فترة سجن النساء بالقناطر الخيرية هي إعادة اكتشاف انجي أفلاطون لموهبتها وللحياة معا ، وهى الخماثر الحقيقية لنضوج الشخصية المتفردة لها فى التصوير الزيتي ، التى تمثلت فى عناصر متعددة ...

• أصبح للحركة فى اللوحة مفهوم مختلف عن مفهوم الحركة العضوية أو الخطية ، وقوام الحركة الجديدة هو الضوء القوى واللون الناصع واللمسات المتوهجة المتزامنة .

• أصبحت سرعة الايقاع فى اللوحة بديلا تعبيريا مناهضا للصمت المفروض والزمن المبطلوط ، وذلك عن طريق ضربات الفرشاة القصيرة المتلاحقة فى مسطح صغير تتراس فوقه الشخصيات متلاحمة توحى بالضجيج .

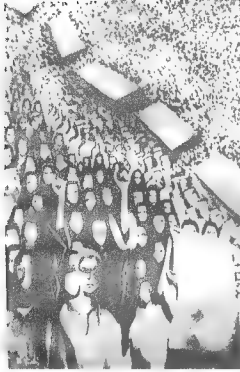
• وبعبدا عن الأضواء والجماهير ، ومن خلال التأمل الهادئ فى ليالى الصمت ، أدركت أن المعانى السياسية الزاعقة لا تكفى لتعطى للعمل الفنى قيمته ، وأن هناك جوهرأ أعظم يكمن فى خلاصة الاحساس بهذا المعنى وابتكار « شكل » جديد يحمله .

• ومن خلال الحرمان الطويل من جمال الطبيعة ، إلا ما يسمح به مربع نافذة العنبر المحجوب بالقضبان ، أدركت أن الطبيعة هى المعادل للحرية ، وأن جمالها سيظل الملهم الأكبر للفنان .

• وإذا كان جمال الطبيعة محورا للفن ، وتعبيرا عن الحرية ، فان هذا الجمال يبلغ جمال حفل العرس والزواج ، حين يغمرها الانسان بالعمل ، والعمل رمز للانسان ، مثل ذلك المراكبى الذى كانت ترسمه على صاري مركبة عبر نافذة العنبر .

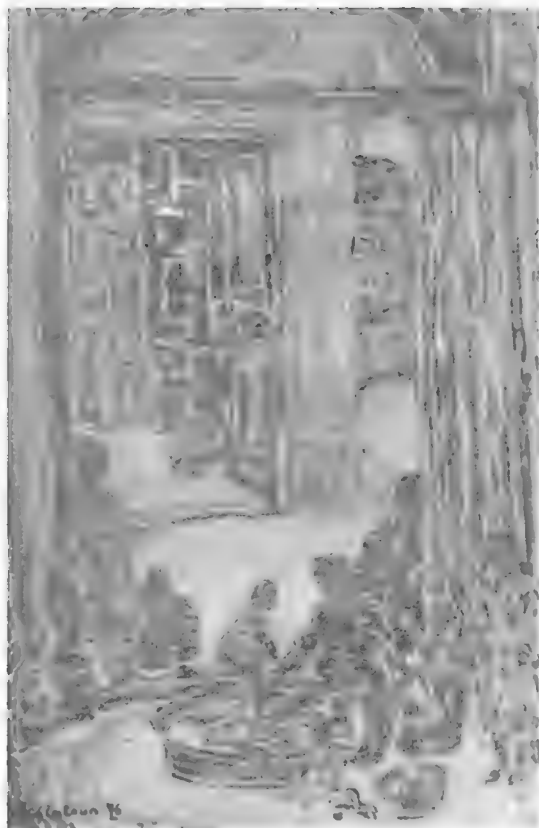
تلك القيم الخمسة أصبحت أعمدة راسخة لأسلوبها الفنى الذى تميزت به منذ خروجها من السجن عام ١٩٦٤ ، واتجهت الى القرية ترسم وترسم ، لا تهتم بالبيوت أو بالتفاصيل عامة ، بل بالانسان ، بالعمل ، بالحركة ، باللون ، بالضوء ، باللمس ، بالايقاع ، بالاحساس الذائب فى فسيح لغتها التشكيلية المبتكرة ، التى لا تعرف هل تذكرك بالتأثيرين أم بفان جوخ أم بالسجاد الفارسى أم بالخزاف الصينى واليابانىة القديمة ... فنسيجها التصويرى يتألف من بقع لونية متجاورة ومتوازنة وضربات « حوشية » لاهثة من فرشاة مشبعة بالالوان على ارضية بيضاء ناصعة ، حرصت انجي على ان تبقى منها ثغرات ضوئية متناثرة وسط الضجيج اللوى ، فتحدث وميضاً بصرياً ، « كدنانير تفر من البنان » على حد وصف الشاعر العربى القديم .

أصبحت لوحاتها احتفالات طفوسية بالخصوبة والتجدد والعطاء فى الطبيعة ، أغنيات مرحة للجنى والحصاد ، ولزهو الانسان بسيطرته على الطبيعة ، التى صارت بين يديه امرأة فاتنة تسلم له ثمارها وهى مزدانة بأبهى زينة ، أما دقات الدفوف وجدجلة الزغاريد فى هذا المهرجان : فهى ضربات الفرشاة المحملة بالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والطلوى ، وكأنما انطلقت - هى



الآخرى - من اعتقال طويل ، فصارت كل ضربة فرشاة تولد من داخلها دوامة من الضربات المتتابعة حولها ، في مجال فلكي خاص كعناقيد النجوم في سماء صافية ، وهي أيضا معزوفات تقترب أحيانا من ضجيج الآلات النحاسية وهي تحتفل بالحرية المستعادة ، وأحيانا تقترب من دندنة العود ، لهذا فنحن لا نكاد نجد في هذه اللوحات فراغا أو مساحة لونية ساكنة ، وهى في ذلك تتشابه مع الفنون الشرقية بوجه عام .

على هذا الدرب سارت انجي معظم مراحلها الفنية التالية حتى وفاتها ، وإن تضاعل الزحام في لوحاتها شيئا فشيئا ، وحلت محله مساحة تأملية صوفية أو حاملة .. فقد انفسح المجال للمساحات البيضاء بين عناصرها المجسمة أو اللمسات اللونية الصاخبة ، وتزايدت الومضات الضوئية التي تتخلل غصون الأشجار وسيقان النخيل وسعفه وأبراج الحمام .. إن هذا الفراغ المضى بغير شمس ، في مجموعات الواحات « سيوة والواحات وسيناء الجنوبية والعريش والأقصر » تلك المناطق التي ظلت انجي وفيه لها ، تزورها كما يزور الدرويش المقيم أضرحه الأولياء حتى أواخر أيامها .. هذا الفراغ يعطى إحساسا محمليا دافقا ، وإحساسا بالشفافية في نفس الوقت .. إن اللانهاية والصفاء والوهج الأبيض الخنون الذي يضيء ولا يحرق ، لم يكن مستمدا من طبيعة خارجية ، بل من أعماق روحها ، وإن المرء ليشعر بأن اللوحات قد امتلأت بالهواء النقي ، كأنفاس هادئة تتردد بانتظام من رئة غير مرئية .. وسوف تظل تتردد عبر لوحاتها الخالدة حتى لو توقف قلبها الغاني عن النبضات .





العلاقة بين الايديولوجية والسلطة والثقافة

عبد الواسع قاسم*

يحثل العمل الثقافي الثوري بين صفوف الشعب والمؤسسات الثقافية والاجتماعية في ظروف الاستغلال الرأسمالي والاستعماري أهمية كبيرة في الدفع بعجلة النضال من أجل تحرير الكادحين من السيطرة الطبقية للرأسمالية ومن أجل تحرير شعوب المستعمرات من الاستبداد الاستعماري ويعود اهتمام الشيوعيين بالعمل التنظيمي والثقافي بين الكادحين ، وخصوصاً بين العمال إلى البيان الشيوعي الذي أوضح بجلاء أن هدف الشيوعيين هو : تنظيم البروليتاريين في طبقة وهدم سيادة البرجوازية والاستيلاء على السلطة ، من أجل إقامة مجتمع الاشتراكية والمساواة .

ولقد ارتبط النضال السياسي والثقافي داخل النقابات المهنية والثقافية والاجتماعية بالتطور التاريخي للطبقة العاملة في ظل تطور الرأسمالية نفسها وتنوع أشكال استغلالها ، حين تطلب من الطبقة العاملة رص وتوحيد صفوفها في اتحادات نقابية من أجل خوض النضال الطبقي ومواجهة الوحدة الطبقية للرأسمالية ، وكما رأى لينين فقد كانت الاتحادات النقابية المهنية تقدماً هاملاً للطبقة العاملة في بداية تطور الرأسمالية كانتقال من تناثر وعجز العمال إلى أسس التوحيد الطبقي ... (١)

وفي أنون الصراع الطبقي السياسي والثقافي في المجتمع تجد الأحزاب الشيوعية والعمالية والديمقراطية الثورية في العمال والفلاحين والمنقذين وكل الكادحين المنظمين في اتحادات مهنية أو اجتماعية قوة ثورية فاعلة ومؤثرة في تقرير مصير مستقبل هذا الصراع ، كما أن هذا الجيش

★ رئيس تحرير مجلة « قضايا العصر » بعبدن

الكادح يجد أيضا في هذه الأحزاب المرشد. الثوري إلى المستقبل الثقافي الجديد ، بل والطليعة المكافحة التي تكون دائما على رأس نضال الجماهير من أجل إسقاط سلطة القوى الرجعية القديمة وإقامة سلطة جديدة تجسد مصالح هذه الجماهير وتعبّر عن طموحاتها وتطلعاتها المبتدئية نحو خلق ثقافة أكثر تقدماً وإنسانية ...

وتولي الأحزاب الثورية أهمية كبيرة للمنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية في نضالها الايديولوجي والسياسي والتنظيمي ضد قوى الاستغلال الطبقي وثقافتها وتكشف فيها قوة هائلة يمكن الركون إليها في بلوغ الأهداف التي تناضل من أجلها ... فهذه المنظمات الجماهيرية عبر تغفل العناصر الأكثر وعياً سياسياً وثقافياً في النشاط الجماهيري تلعب دوراً هاماً في تنظيم الجماهير وتعبئة قواها وتنوعيتها سياسياً لكي تنخرط في النضال الطبقي والسياسي وتحقق الانتصار لقضية الحرب الثورية .. قضية بناء صرح ثقافة المساواة والعدالة الاجتماعية .

وتتعاظم أهمية دور المثقفين الشيوعيين والتقدميين والثوريين داخل المنظمات المهنية والثقافية والاجتماعية ، بعد سقوط السلطة الاستبدادية والاستغلالية لقوى البرجوازية والاستعمار ، ومن ناحية أخرى تتفتح أمام الكادحين آفاق جديدة لكي يشاركوا في بناء المجتمع التقدمي الجديد . ذلك ما دلت عليه ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى قبل ٧٠ عاماً ، وتدل عليه اليوم عدد من التجارب الغنية التي نتج عنها بناء الاشتراكية وثقافتها .

فيعد أن ظفرت البروليتاريا الروسية بالسلطة السياسية اثر انتصار ثورة أكتوبر العظمى وسقوط البرجوازية ، أعار لينين اهتماماً كبيراً لدور منظمات الكادحين والمثقفين ، وعلى وجه الخصوص المنظمات النقابية المهنية ، في بناء الاشتراكية وتعتبر الاستنتاجات والتعاليم التي توصل إليها جزء لا يتجزأ من نظرية الماركسية اللينينية .. إذ كتب يقول أن ،الاتحادات النقابية المهنية تصبح وينبغي أن تصبح ... هي المنظمات التي تقع عليها بالدرجة الأولى مسؤولية إعادة تنظيم مجمل الحياة الاقتصادية على أسس الاشتراكية «^(١) كما نظر إليها بوصفها مدرسة للإدارة ومدرسة لتدبير شؤون الاقتصاد ومدرسة للشيوعية ولكنه رفض عزل هذه المدرسة عن مدرسة الحزب الشيوعي وقيادته ، وكان يرى أن قيادة وتوجيه الحزب للاتحادات النقابية المهنية هو شرط لتحقيق مهمات هذه الاتحادات بنجاح ، وفي مقدمة ذلك هم، ثقافة الرأسمالية وبناء ثقافة الاشتراكية ...

ثورة أكتوبر العظمى والثقافة الجديدة :

لم تستهض ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى الطبقة العاملة لكي تلعب دورها الثقافي التاريخي - في المشاركة في ادارة السلطة والرقابة الاقتصادية والاضطلاع بمهمة بناء الاشتراكية ، بل أنها استنهضت ملايين الفلاحين الفقراء في الريف الذين كانوا يعانون من استغلال البرجوازية والكلوك ، لكي يتوحدوا في الاتحادات النقابية الزراعية والتعاونيات ...

وتكتسب أفكار لينين ورويته السياسية بصدد العلاقات المتبادلة بين المدينة والريف ومطالبته بمد يد العون والمساعدة إلى البروليتاريا الريفية من أجل تحقيق الانقلاب الاشتراكي في الزراعة أهمية كبيرة ، باعتبار أن ذلك هو السبيل الوحيد للقضاء على الفقر والاستغلال .. فقد كان يرى أن منظومة الاقتصاد الصغير لا تستطيع ان تقضي على فقر جماهير الريف في ظروف وجود

الإنتاج السلمي ، وكان يرى أن الاشتراكية وحدها هي القادرة على أن تدفع بقوة الإنتاج في الريف إلى الأمام وتطورها على نحو متسارع بفضل تطور الصناعة الاشتراكية للبروليتاريا ...

و طرح أمام مناضلي الحزب البروليتاري المهمات النضالية التكتيكية الصائبة التي من شأنها أن تطبق سياسة السلطة السوفياتية بنجاح تجاه البروليتاريا الريفية وتؤمن تحقيق الأهداف الاشتراكية للاقتصاد الزراعي .. بل أنه في ضوء فهمه للنمايزات والفروقات والتناقضات داخل طبقة الفلاحين عموماً تحدث يقول « يجب علينا أن نعرف كيف نعطي الفلاح المتوسط مهمة واحدة ... مهمة مساعدتنا في التبادل التجاري .. في فضح الكولاكي وكيف نعطي التعاونيين مهمة أخرى : فهم يملكون جهازاً لأجل توزيع المنتجات على صعيد جماهيري ، وهذا الجهاز إنما يجب علينا أن نأخذه لأنفسنا »^(٣)

إن الاشتراكية لا تولد عبر تطور قوى الإنتاج في البنيان التحتي للرأسمالية - التي جاءت من رحم المرحلة الإقطاعية - ولكنها بعملية قيصرية تولد في البنيان الفوقي عبر إسقاط سلطة الرأسماليين وإقامة ، سلطة دكتاتورية البروليتاريا ، التي تتيح الامكانية لتحويل ملكية وسائل الإنتاج الرأسمالية إلى ملكية اجتماعية في خدمة الكادحين وتطوير حياتهم المعيشية والروحية أي أن بناء الاشتراكية لا يتم في فراغ ولكن من المواد التي تركتها الرأسمالية بعد سقوط سلطتها ...

في مؤلفه الشهير (مرض الطفولة اليساري) كتب لينين يقول : « نحن نستطيع (بل وينبغي علينا) أن نبني الاشتراكية ليس من مادة بشرية خيالية أو من مادة خلقناها خصيصاً وإنما ذلك الذي خلفته لنا الرأسمالية ... »

وكما انطلق لينين من تركة الرأسمالية في بناء الثقافة الاشتراكية ، انطلق كذلك من التركة الثقافية الإبداعية للبشرية وتلك التي خلفتها الرأسمالية أيضاً ، ونبه من محذور الوقوع في وهم الثقافة البروليتارية الجاهزة... كتب يقول : « ليست الثقافة البروليتارية شيئاً لا يعرف له أصل... ليست شيئاً ابتدعه أشخاص يسمون أنفسهم أخصائيين بالثقافة البروليتارية هذا هراء كله فالثقافة البروليتارية يجب أن تأتي تطويراً طبيعياً لمخزونات الثقافة التي جمعتها البشرية تحت نير لمجموعات الرأسمالي والاقطاعي والدواويني ، وهذه السبل والطرق كلها قادت وتقود إلى الثقافة البروليتارية ويضيف « فقط عبر الامام الدقيق بالثقافة التي ابدعها مجمل تطور البشرية ... فقط عبر تطويرها ، يمكن بناء الثقافة البروليتارية »^(٤) وفي تقييمه لمصاعب ونجاحات السلطة السوفياتية أشار إلى « أن الرأسمالية لا تمنح الثقافة إلا للأقلية ، والحال ينبغي لنا أن نبني الاشتراكية من هذه الثقافة ولا مادة أخرى عندها »^(٥) .

تلعب السياسة الثورية المستندة إلى وعي ثقافي عميق دوراً هاماً في التحول الثقافي الاشتراكي الشامل للمجتمع ، إلا أن الوعي الثقافي العميق يشترط بدوره جوهرياً الاستيعاب النظري لادبولوجية الماركسية اللينينية التي تشكل الثقافة جزءاً من أجزائها المكونة ، فالأديولوجية الثورية هي وحدها طاقة جبارة لرسم سياسة واعية لمشروع ثقافي شامل ، وبدون ذلك يستحيل بلوغ الثقافة بمفهومها الماركسي اللينيني ... ذلك ، أن الثقافة إذ لم توجه بصورة واعية ، وتطورت على

نحو عفوي تخلف وراءها صحراء قاحلة. ^(٦) وكما يشير ماركس فإنه « لا يكفي لكي نتذوق الأدب والفن ونفهمه أن نمتلك ثقافة عامة ، بل ينبغي أيضا أن نمتلك ثقافة غنية خاصة » . إن توجيه الثقافة توجيهها واعيا على أساس امتلاك « ثقافة غنية خاصة » لابد أن يفرض بالضرورة إلى نهج سياسة ثقافية خلاقة « السياسة الجادة تحتاج للثقافة الجادة والثقافة الجادة لحياء ولا تطوير لها بغير سياسة جادة كذلك » ^(٧)

يعود لينين في ضوء السياسة الثقافية لسلطة البروليتاريا ، ليؤكد من جديد على أنه ، لا يمكن بناء الاشتراكية إلا من عناصر ثقافة الرأسمالية الكبيرة والمنقون عنصر هام من هذا النوع « ومن هنا ، فقد ظهرت امكانية ... الاستفادة من هؤلاء المثقفين في صالح الاشتراكية ، هؤلاء المثقفون الذين ليسوا اشتراكيي الميل ولن يكونوا أبدا شيوعى الميل ، ولكن الذي يحملهم الآن سير الأحداث والعلاقات الموضوعى على التزام موقف الحياد إزاءنا ، موقف الجار للجار » ^(٨)

ولأن المثقفين الذين انتجتهم الرأسمالية وتربوا في أحضان مؤسساتها التعليمية ورضعوا من ايديولوجيتها ، لا يمكن - باستثناء حالات - أن يميلوا الى الاشتراكية أو الشيوعية ، فقد طالب لينين بأن يعهد إليهم « بمهام واضحة ، معينة ونراقب ونتتبع من تنفيذها » وأن يتم التعامل مع الاختصاصيين المفيدون للثورة « في اطرار محددة توفر للبروليتاريا مزاياهم » وتكليفهم بالأعمال ولكن في الوقت نفسه مراقبتهم بيقظة بتعيين المفوضين فوقهم وبقطع دابر مقاصدهم المعادية للثورة ، وبنبغي في الوقت نفسه أن نتعلم منهم ^(٩)

ويربط لينين مشروع الثقافة الاشتراكية بالدور السياسى للحزب والمنظمات المهنية والإبداعية ، ولا يرى أفاقاً لقيام ثقافة حقيقية خارج النشاط السياسى للطليعة الثورية وجماهير الكادحين ، ف « الحزب السياسى للطبقة العاملة ، أي الحزب الشيوعى هو وحده القادر على توحيد وتربية وتنظيم هذه الطليعة البروليتارية الجماهير الكادحة كلها » ^(١٠) كما رأى أن « المنظمات النقابية تستطيع أن تعود بفائدة هائلة في مسألة تطوير وترسيخ النضال الاقتصادى وتستطيع كذلك أن تصبح معنا بالغ الأهمية في الدعوة السياسية والتنظيم الثوري » ^(١١) أي تنظيم عشرات الملايين من الناس من أجل التغلب « على تلك القلة من الثقافة وعلى ذلك الجهل وتلك الوحشية التي عانينا منها دائما ، وأكد أن الحزب « هو وحده القادر على التصدي للتقاليد والارتجاعات المحتمومة لضيق الأفق النقابي أو الأباطيل النقابية بين البروليتاريا والإشراف على النشاط الموحد كله للبروليتاريا جمعاء » ^(١٢)

ويضيف أن ، الانتلجنسيا تسمى انتلجنسيا لأنها بشكل أوعى ، وبشكل أكثر حزماً وأكثر دقة تعكس وتعبّر عن المصالح الطبقيّة والمجموعات السياسية في كل المجتمع ، وجرامشى لا يرى للمثقف إمكانية أن يكون خارج التنظيم ، ولهذا التنظيم ذاته لا يمكن أن يكون بغير مثقفين . ويرى أن ، الوعى الذاتى الناقد يعنى تاريخيا وسياسيا ، خلق نخبة من المثقفين ، فالكتلة البشرية لن تتميز ولن تصبح مستقلة « بفعل ذاتها » من دون تنظيم (بالمعنى الشامل) وليس هناك من تنظيم بدون مثقفين .

الثقافة والمثقف

يتبين هنا أن لينين يربط الثقافة بدور الحزب الطليعي ، كما ربط ماركس من قبل الثقافة بالوعي الموجه أو الثقافة بغنى الثقافة ... وإنز لكي نحقق الثقافة لابد من وجود رافعة ثقافية تستند عليها الثقافة المنهودة ... فكيف يمكن لنا تحقيق مثل ذلك ، وما جوهر ونوع الثقافة التي نريد

على أنه قبل ذلك يقتضي تعريف الثقافة والمثقف في الوقت نفسه ... وبالطبع فالثقافة سواء في جانبها المادي أو الروحي ليست ثابتة كجسم جامد ولكنها تتغير وتتطور بدرجة تطور الإنسان والمجتمع ، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ ، وتشكيلاته الاقتصادية مستوى ثقافي معين مادي وروحي يطابق تلك المرحلة ، أو تلك التشكيلة ، والطبقة الساندة اقتصادياً هي بالطبع الساندة ثقافياً ، على أنه لا يندر أن تتعايش ثقافات مختلفة تنتمي إلى مراحل تطور تاريخية مختلفة في مجتمع واحد وفي مرحلة واحدة وعلى وجه الخصوص مجتمعات البلدان النامية ، أي المجتمعات ما قبل المرحلة الرأسمالية والتي تعيش في طور من أطوار التطور الرأسمالي ... كما أن المثقف هو الآخر غير ثابت ، فهو يتغير مع تغير الواقع الاقتصادي الاجتماعي ، وهو نتاج وانعكاس هذا الواقع ، ويتطور بتطور المجتمع .. فالمثقف في المرحلة الإقطاعية ليس هو مثقف المرحلة الرأسمالية وليس الأخير هو مثقف المرحلة الاشتراكية .

إن الثقافة هي مجمل ألوان نشاط الإنسان والمجتمع ونتائج هذا النشاط ، وينقسم هذا النشاط إلى شقين : شق الثقافة المادية وشق الثقافة الروحية ، ففي عداد الأول ، ندرج جملة الخبرات المادية ووسائل إنتاجها « وفي عداد الثاني ندرج ، جملة المعارف » ، على كافة أشكال الوعي الاجتماعي : الفلسفة والعلم والأخلاق والحق والفرن وغيرها ^(١٣) من أشكال الوعي مثل الوعي السياسي والديني والاجتماعي والايديولوجي ...

ويذهب الأستاذ العالم في تعريف مفهوم الثقافة إلى « أن الثقافة تعني أولاً المعرفة بالمعنى الشامل للمعرفة ، أي الامتلاك النظري أو التقني أو الوجداني لحقائق الواقع الطبيعي والاجتماعي والإنساني عامة ، وما يتضمنه هذا الامتلاك من انتاج وإبداع كذلك في المجال النظري أو التقني أو الوجداني ، أي كان مستوى هذا الامتلاك وهذا الانتاج والإبداع » ^(١٤) ومن هنا فإن الثقافة لا تتجلى في قيم الفن والأدب والفكر والعلوم فحسب ولكن تتجلى أيضاً في قيم الجمال والذوق والسلوك لدى الإنسان وفي كل ما يتصل بحياة الإنسان المعيشية والاجتماعية ، مثل طريقة الأكل والملبس والسلوك وأخلاق التعامل مع الناس ...

وهذا التعريف الأول والثاني يطابق تماماً الاستنتاج الذي خرج به ماركس في منتصف القرن الماضي بشأن الوحدة العضوية والديالكتيكية بين نشاط الإنسان الروحي ونشاطه المادي ، والتي تتجلى في « إن العقل ذاته الذي ينشئ المذاهب الفلسفية في دماغ الفلاسفة ، هو ذلك الذي ينشئ السكك الحديدية بأيدي العمال » ^(١٥) .

وإذا كانت الثقافة هي ما يبدعه الإنسان في نشاطه المادي والروحي أي كانت مستويات هذا الإبداع سواء أكان فاساً حجرياً أو صاروخاً يغزو الفضاء وسواء أكانت ملحمة هوميروس أو اشعار بدوي أمي أو أقوال علي بن زايد والحبيدين منصور وسواء أكانت لوحات بيكاسو أو رسومات

طفل بسيطة ، إلا أن هذه المستويات الإبداعية يستحيل أن توجد خارج نشاط الإنسان فهو خالقها الأوحى في كل المراحل التاريخية التي مرت بها البشرية. ورغم أننا نقف في حالات من الإندهاش أمام الأعمال الإبداعية الخالدة التي صنعها رجال عظام خلدهم البشرية ، إلا أننا لا نستطيع أن نمر دون أن نرى أن الإنسان البدائي الذي حول الحجر إلى فأس حجري ومن عظام الحيوانات صنع بعض أدوات العمل والصيد ، كان قد أمعن الفكر ورسم الصور في ذهنه قبل تشكيل تلك الأدوات التي يستخدمها في العمل من أجل الحصول على مصادر عيشه وللحفاظ على حياته ... والبدوي الذي لا يجيد القراءة والكتابة لم يحل ذلك دون استخدامه عقله في نظم القصائد الشعرية الجميلة عن الحبيبة والقبيلة والحرب والثناء والمدح والهجاء .. وإن كل عمل بسيط ينطوي على نشاط ذهني ، وكل إنسان بسيط له رؤية للكون ولما حوله ... وكما يقول جرامشي أن كل إنسان مثقف إلى حد ما يصرف النظر عن مهنته فهو ، يظهر بعض النشاط الفكري ، ويشارك في النظرة إلى العالم ، لديه خط واعي للسلوك الأخلاقي وبالتالي فإنه يساهم في تثبيت أو تعديل مفهوم العالم . . وسواء أكان هذا الإنسان أمياً أو متعلماً فإن له رؤيته الثقافية وتصورات له للكون والمجتمع وله سلوك وتقاليده وقيم ومستوى من التدقيق الجمالي ، ويكتسب ثقافته الفردية من الحياة اليومية ومن المحيط الاجتماعي الذي يعيش فيه ويتفاعل معه ومن التفاعل مع الحياة الإنسانية بوجه عام ...

وإذا كان كل إنسان يحمل في داخله إلى هذا الحد أو ذاك مستوى معيناً من الثقافة ويخلق من نشاطه الانتاجي منتجات إلى هذا الحد أو ذاك من التقنية ، فإن مفهوم المثقف يصبح من السعة بحيث يشمل ، « المفكرين والعلماء والكتاب والمبدعين والفنيين ورجال الدين والأطباء والمهندسين والمديرين ورجال القانون والموظفين والموجهين الاعلاميين والصحفيين ورجال الأعمال والطلبة ، بل يصبح كذلك لقوى الانتاج اليدوي من عمال وفلاحين »^(١٦) ويضاف إليهم ضباط الجيش والسياسيون والمدرسون في حقل التربية والتعليم ..

وفي البلدان النامية (آسيا وإفريقيا) التي هي في مستويات تطور أدنى من مستويات البلدان الرأسمالية أو الاشتراكية على السواء ، والتي تمر بالمراحل الانتقالية ولم تنتصر فيها بعد الاشتراكية أو لم تكتمل فيها دورة النظام الرأسمالي تاريخياً ، فإن مفهوم المثقف في هذه البلدان يتخذ معايير مختلفة ، وبشكل عام فهو نتاج التركيبة الاقتصادية الاجتماعية ... ويرى بعض الماركسيين مثلاً « إن المثقفين هم كل الذين لديهم مستوى أعلى من الابتدائي »^(١٧) وهناك من يقسم المثقفين إلى أربع شرائح على أساس المداخل المعيشية وهي : الشريحة العليا وتضم ذوي المهن الحرة مثل الأطباء والمحامين والصحفيين ، والشريحة المتوسطة وتضم العاملين في قطاع الدولة والقطاع الخاص والشريحة الدنيا وتضم مدرسي المدارس الابتدائية والممرضين في الخدمة الصحية ودور النشر ، أما الشريحة المعدمة فتضم المثقفين العاطلين عن العمل والذين يحصلون على مصادر عيشهم من عملهم اليومي .

ويذهب البعض الآخر في تصنيف شرائح المثقفين في البلدان النامية على أساس الموقف من سلطة الدولة وسياساتها ، وطبقاً لذلك فإن المثقفين ينقسمون على أساس الموقف السياسي الطبقي إلى تيارات ثلاثة :

الأول : تيار القوى الرجعية المحافظة الذي يعبر عن مصالح الاقطاع والبرجوازية الكمبراتورية والاحتكارات الرأسمالية والبيروقراطية وكبار رجال الدين .

الثاني : تيار البرجوازية الديمقراطية الذي يعبر عن مصالح البرجوازية الوطنية وينخذ موقفاً معادياً من الاشتراكية ، إلا أنه ينخذ موقفاً معادياً للامبريالية على الصعيد السياسي .

الثالث : تيار الديمقراطية الثورية التقدمية الذي يعبر عن مصالح الجماهير الكادحة وطبقة العمال ، وأعلن عن تبني نظرية الاشتراكية العلمية والسير في طريق الاشتراكية .. وهذا التيار يصح القول أنه ينتقل تدريجياً إلى مواقع الماركسية - اللينينية .

إن هذا التصنيف السابق يجب أن يشمل تيار المثقفين الشيوعيين في الأحزاب الشيوعية للبلدان النامية الذي يعبر بنبات عن مصالح العمال والفلاحين ويمتلك رؤية لتقافة متكاملة مسندة إلى ايديولوجية الماركسية اللينينية... فبرغم أن تيار الديمقراطية الثورية الثقافي يتضمن عناصر وجوانب من ايديولوجية الماركسية اللينينية إضافة إلى أفكار غير متجانسة إلا أن مجراه العام لا بد وأن يصب في مجرى هذه الايديولوجية الثورية ، مما يرتب عليه وحدة نضال المثقفين الشيوعيين والمثقفين الديمقراطيين الثوريين ومن يقترب من أهدافهم الثقافية من التيار الوطني ...

ينضج من التصنيف الشرائحي للمثقفين على أساس المداخل المعيشية ، أو على أساس المواقف من نظام الدولة السياسي ، إن المثقفين ليسوا كتلة فوق الطبقات أو المجتمع وليسوا كذلك خارج حلبة الصراع الطبقي ، كما يذهب بعض الباحثين ، وهم لا يشكلون طبقة بذاتها مثل الطبقة العاملة أو الرأسمالية ، لا من الناحية الاقتصادية ولا من الناحية السياسية أو الايديولوجية ، ولكنهم ينتمون إلى طبقات وشرائح وفئات اجتماعية متعددة ، وانحيازهم إلى هذه الطبقة أو تلك ... إلى هذه الفئة الاجتماعية أو تلك يقرره موقفهم من الصراع الطبقي الاجتماعي ، وبالأذات موقفهم الايديولوجي السياسي من هذا الصراع وليس انتماءهم الطبقي بعينه .. فقد يكون المثقف منتماً إلى الطبقة المسحوقة ولكن مصالحه المادية تجعله ينسلخ عن طبقته ليدافع عن طبقة المستغلين (بالكسر) بحكم انتمائه إلى الايديولوجية البرجوازية وقد يكون من طبقة الاغنياء ولكن بسبب امتلاكه الموقف الايديولوجي الثوري ينسلخ عن طبقته لينحاز إلى طبقة المسحوقين ...

ويميز جرامشي بين نوعين من المثقفين ، الأول « المثقفون التقليديون » مثل الفنانين في حقل الإبداع الفني والمتعلمين في نظر المجتمع والذين لا يتوقف نشاطهم ، فهم يمثلون « استمرارية تاريخية لا تقطعها حتى التغييرات الأكثر جذرية وتعقيداً في النظم الاجتماعية والسياسية » ويشعرون « أنهم مستقلون ومتحررون من الفئة الاجتماعية المسيطرة »^(٨) والثاني « المثقفون العضويون » مثل مثقفي الرأسمالية ومثقفي البروليتاريا والسياسيون عامة ، فهؤلاء على صلة مباشرة بعلاقات الانتاج الاقتصادية للمجتمع وبالقوى الانتاجية ، وبالصراع السياسي بين سائر الطبقات والقوى السياسية ، فهنا « يعطى المثقف العضوي طبقته ، انسجاماً لوظيفتها سواء في الحقل الاقتصادي أم على المستويين الاجتماعي والسياسي فالمبادر الرأسمالي يدفع إلى الأمام المدير الصناعي والعالم السياسي والمبدع الثقافي وقانوننا جديداً ... وهكذا »^(٩) بهدف حماية الملكية الرأسمالية بمنظومة دفاع متكاملة يشترك فيها المدير بتقافته الصناعية والعالم بنشاطه

السياسي والمثقف بإبداعه تحت قيادة صاحب الملكية ، الرأسمالي نفسه .

وفي ظروف السلطة الثورية يصبح « المثقفون العضويون » للطبقة العاملة في وضع يمكنهم من إخضاع بقية المثقفين وجذبهم إلى معترك النضال من أجل أنجاز المشروع الثقافي الثوري للسلطة الثورية وخلق تضامن فيما بينهم وينجذب إلى هذا النضال المثقفون التقليديون ، من جراء إطلاق الحريات الديمقراطية وتنمية الشايطات الإبداعية وإقرار حق الجميع في تفجير طاقاتهم الثقافية والإبداعية ... وإذا كان المثقف التقليدي يمثل « الاستمرارية » فإن المثقف « العضوي » يمثل الانقطاع ، يفعل الأحداث السياسية والانعطافات الاجتماعية التي تتعرض لها المجتمعات من جراء الصراع الطبقي والسياسي ، إذ ما أكثر ما يتعرض مثل هؤلاء لقمع سلطة الدولة بمختلف الأساليب بما فيها أسلوب القتل أو التعذيب ... إلا أنه في ظل السلطة الثورية ، وطالما بقيت هذه السلطة تعبر عن مصالح أوسع الجماهير في المجتمع ، فإن « نظام التضامن » بين المثقفين يبقى قابلا للاستمرارية كما يذهب جرامشي في القول

وطبقية الثقافة يعني تحريرها من التجريد النظري أو التعامل معها وفقا لهذا المعيار ، إذ أنها لا يمكن أن تكون مجردة أو تحوم فوق صراعات المجتمع الطبقي والاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية .. فطالما ظل المجتمع منقسما إلى مالكي وسائل الإنتاج الاجتماعي وإلى شغيلة وكادحين لا يملكون سوى قوة عملهم يبيعونها لملك الوسائل نظير أجر بسيط يمكنهم فحسب من مواصلة العيش وتسييد نشاطهم للعمل ، بينما الملاك يزدادون تخمة في العيش وثروة في المال ويعيدون بفعل العمل المأجور تجديد علاقات الإنتاج الرأسمالية ويحافظون على ملكيتهم الرأسمالية وعلى تجديد حياة النخمة وعلاقات الاستغلال ، فإن الثقافة سنظل قلب المجتمع الذي ينبض بالصراع الطبقي بمختلف أشكاله الأكثر دناءة وخسة : الحرب ، أو أقلها رقة ، الصراع السلمي ...

ولن يكون وسط الصراع الاجتماعي فنّ للفن يمارس في أوقات الفراغ الاجتماعي لمجرد المتعة التي تلبي حاجة الإنسان ، ولا ثقافة لمجرد خلق قيم ثقافية يبدعها الإنسان لمجرد الإبداع ، طالما ظلت الحرية مفقودة أو مسلوبة أو مقيدة في داخل الإنسان وخارجه ، وطالما ظل الإنسان يعيش حالة اغتراب داخلي وخارجي بسبب اغترابه عن ثمار عمله وعن الحرية . فكما يقول سارتر فإن : الحرية الحقيقية لا يمكن أن توجد طالما الحاجة موجودة إلى أن يوجد مجتمع الوفرة والتكافؤ والمساواة ، فسيظل الظلم سائدا والاحساس مظلوما .. فالأدب للأدب والفن للفن لن يوجد إلا في مجتمع الوفرة » وإلى أن يتحقق مجتمع الوفرة الانساني وهذا لن يتحقق إلا بعد القضاء على مجتمع الإمبريالية ونظامها الثقافي سوف يبقى كل إبداع ثقافي وكل عمل فني عبارة عن حكم تحليلي للمجتمع أو صرخة ألم أو ترنيمة فرحة ، وهو سؤال أو إجابة على سؤال « كما كتب بيلينسكي ، أحد الديمقراطيين الثوريين الروس ...

ودمج الثقافة بطابع الصراع الطبقي يعني الإقرار بأن المجتمع محكوم بصراع ثقافتين أو أكثر ، ثقافة المضطهدين (بالكسر) وثقافة المضطهدين (بالفتح) وداخل هاتين الثقافتين المتصارعتين توجد ثقافات ومنتجات ثقافية تعكس تباينات وتعارضات مصالح الفئات والشرائح الاجتماعية الموجودة داخل الطبقات الرئيسية وفي المجتمعات ذات التبدلية القومية أو الاثنية تظهر

الثقافة المسودة مقاومة أمام الثقافة السائدة ويناضل مثقفوها ضد طمس ثقافتهم الوطنية وتنويعها داخل ثقافة القومية السائدة ، وفي سبيل إحيائها وبعثها والاعتراف بها على قدم المساواة مع الثقافة السائدة ...

أزمة السلطة والثقافة

وإذن كيف الدخول إلى مدن الحلم والثقافة المنشودة التي تنفض بروح العصر ، وحركة التاريخ التقدمية ... ؟ وكيف الخروج من أزمة الثقافة القائمة في أقطارنا العربية ... ؟

لقد قيل الكثير وكتب الكثير عن أزمة الثقافة والمثقفين وعن أزمة حركة التحرر الوطني العربية ، وكانت الثقافة هي المهمة يوماً والشماعة ، التي علقت عليها سائر أزمات ومشاكل وأوزار التخلف في العالم العربي على الصعيد العام وعلى الصعيد الخاص بالنسبة لكل قطر عربي على حدة .. ومع استمرار واحتدام الصراع مع الامبريالية العالمية والاحتلال الصهيوني ، ومع النكسات والهزائم التي منيت بها حركة التحرر العربية ارتفعت أصوات المثقفين فيما يشبه الاستغاثة لإنقاذ مشروع الثقافة العربية والحركة التحررية من الغول الامبريالي والصهيوني الذي يريد اقتراسها وإبقاء تقرير مصيرها بيده وفق مصالحه واستراتيجيته العالمية .

ولأجل ذلك عقدت ندوات ساهم فيها المثقفون أنفسهم من شتى المشارب والتيارات الفكرية والسياسية والانتماءات الطبقية ، كرست لبحث أزمة الثقافة والمثقفين كذلك مؤتمرات أخرى على صعيد التنظيمات والأحزاب السياسية لبحث القضايا السياسية العربية وموضوع الصراع العربي الاسرائيلي الامريكي ، وما أكثر ما عقد الرؤساء والملوك العرب مؤتمرات للقيمة لبحث القضية الفلسطينية وكيفية مواجهة الاحتلال الاسرائيلي وسياسته التوسعية العدوانية المستمرة .

وحتى الآن لا يبدو أن هناك بارقة أمل يلوح للخروج من أزمة الثقافة أو أزمة الحركة التحررية ، فلا تزال الصهيونية تحتل الأرض العربية ، ولا تزال الامبريالية الأمريكية تعبت بمصالح الأمة العربية وتنهب خيراتها وتقرر السياسة التي تريد ولا تعير أهمية لمصالح وحقوق السيادة الوطنية لهذه الأمة ، بل هي تلقى - أى هذه الامبريالية - تشجيعاً من أصدقائها الحكام العرب وبنوآطاون معها في قضايا المصير العربي ... ويبدو في ضوء ذلك أن الأزمة بثقافتها السياسية والفكرية لا تكبل الحاضر العربي ونقيذ فحسب حركة انطلاقه إلى مستقبل ثقافي أفضل ، بل تبدو أيضاً أنها تعيد انتاج تعميق هذه الأزمة في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك من المجالات .

فهل يمكن الخروج من الأزمة عبر حل أزمة الثقافة المعرفية ... ؟ أم حل أزمة ثقافة السلطة الحاكمة ؟ أم في حل أزمة السلطة السياسية ذاتها .. أم في حل أزمة الايديولوجيا ؟ أم في حل أزمة البديل الثوري داخل حركة التحرر الوطني العربية ، وكيف ؟ أسئلة كثيرة تدور في أذهان المثقفين الثوريين الذين يهمهم مصير الحركة الثورية العربية ، ومسألة الخروج من نفق أزمتها ...

نتربط حلقات الحل بعضها ببعض وترتبط بعلاقات متبادلة التأثير الاجتماعي على نحو دياكتيكي ... فلا يمكن حل أزمة الثقافة المعرفية الشاملة للمجتمع إلا بوجود سلطة سياسية

تستند إلى الأيديولوجية الاشتراكية وتنطلق من قوانينها في تغيير البنى الاجتماعية - الاقتصادية من أجل الوصول إلى الثقافة الشاملة في المجتمع .. والسلطة السياسية نفسها لا تستطيع أن تفعل فعلها الثوري الاجتماعي الثقافي (لا بوجود طليعة ثورية حقة توجه السلطة بقوة الأيديولوجية الثورية ، أيديولوجية الماركسية اللينينية للطبقة العاملة ... ويبدو في ضوء ذلك أن فعل الأيديولوجيا والطليعة الثورية والسلطة السياسية هي الأساس الفوقي المثلث المضلاع الذي في توفره لتجربة معينة ، يتوقف عليه تحقيق الثقافة وازدهارها في هرم المجتمع كله ...

فهل تمتلك فصائل حركة النحر العربية أركان المثلث الاساسي الفوقي بحيث يمكننا القول ان الثقافة التقدمية الشاملة في طريقها الى التحقق او هي قد بدأت ... ؟

من المؤكد ان منجزات تقدمية ثقافية قد حققتها حركتنا التحررية في مجرى الصراع ضد الرجعية والامبريالية والقوى الظلامية خلال الثلاثة عقود ونيف الاخيرة ، منذ انطلاق عملية تحريرها الوطني من الاستعمار القديم ، الا أنها لم تحقق أو تشرع بعد في تحقيق المشروع الثقافي الثوري الشامل ، بسبب عدم امتلاكها للثالوث الثوري المذكور ... اذ نرى داخل بنية هذه الحركة تيارات مختلفة تتمايز أيديولوجيا وثقافياً .. فهناك التيار القومي الذي يملك السلطة والحزب الا أنه في حالة افتراق مع أيديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الاشتراكي والثقافي ، وهدفه الاعلى خلق الاشتراكية القومية وبناء الثقافة القومية .. وعلى الضد من ذلك هناك من يملك الأيديولوجية والحزب الا انه بعيداً عن السلطة ، ونقص بذلك الاحزاب الشيوعية العربية والتنظيمات الماركسية الأخرى ... وهناك من يملك السلطة الا انه يغير حزب أيديولوجي وله تصورات أيديولوجية هي عبارة عن خليط من الأفكار القومية والاشتراكية الطوباوية والانتقائية .. وتبقى حالة اليمن الديمقراطية هي الحالة الاستثنائية الوحيدة التي شذت عن القاعدة في العالم العربي والتي تملك بنأصية الثالوث الفوقي وشرعت تسير في طريق تحقيق المشروع الثقافي الشامل ، برغم المؤامرات المستمرة لاجهاض مشروعها من قبل الامبريالية العالمية والرجعية العربية ...

لقد كشفت هزيمة حزيران ١٩٦٧ في الحرب مع دولة الاحتلال الاسرائيلي عن عمق ازمة الأبنية الأيديولوجية الاقتصادية والسلطوية لانظمة حركة التحرر العربية .. وبرغم الاثر الأيديولوجي الذي تركته ، باختيار بعض فصائل الحركة لايدولوجية الماركسية اللينينية - وبخاصة القومية منها - لاقتناعها بفشل أيديولوجية وبرامج القومية البرجوازية الصغيرة في انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية ، الا أن هذه الازمة لم تعد الى أيديولوجية عميقة بحيث تحدث تغييرات جذرية في الأبنية السياسية والاقتصادية والثقافية والاجتماعية ، فقد ظلت الازمة لا تراوح في مكانها فحسب وانما تتعمق اكثر عن ذي قبل ... وفوق ذلك تتعمق اكثر التبعية للامبريالية العالمية في مختلف المجالات ، وبشكل خاص التبعية الاقتصادية والتكنولوجية وحتى التبعية الثقافية أيضاً ...

وتعكس ازمة التبعية للامبريالية جانباً من جوانب الازمة العامة لانظمة التحرر العربية ، واحدى تجليات الازمة الأيديولوجية ... فلئن كانت هذه الانظمة من حيث المبدأ النظرى معادية للامبريالية العالمية الا انها من حيث الهدف الاستراتيجي ليست معادية للرأسمالية ، ولم تقطع الصلة بنهج التطور الرأسمالي ، ولئن كانت - في اطار حركتها السياسية - جزءاً من الحركة الثورية .

العالمية ، إلا أنها ليست جزءاً من العملية الثورية الاشتراكية العالمية ، لكون التحولات الاجتماعية الاقتصادية التي تنفذها لا تقوم على أساس التوجه الاشتراكي بالايديولوجية الثورية ، وعلى رافعة المنظومة الاشتراكية العالمية ، ولكون استمرار وجود النشاط الرأسمالي وهيمته على قطاعات واسعة من الاقتصاد الوطني ، مما يشير إلى وجود اشكالية بين الاستقلالية السياسية لهذه الأنظمة والتبعية للامبريالية ، وتبرز هنا كظاهرة لأزمة الايديولوجيا القائمة .. ذلك ان الاستقلالية السياسية وغياب الاستقلالية الاقتصادية عن هيكلية النظام الاقتصادي للامبريالية وعدم التقدم خطوة في طريق التحرر الاقتصادي عبر اجراء تحويلات انتقالية ثورية في الميدان الاقتصادي بالاتجاه الاشتراكي ، يكرس هذه الاشكالية ، من خلال « استمرار التعايش السلمي بين الشعب النائم للكلونيالية والتغلب السريع لنمط من الاقتصاد بنطوي عليه تبرير ودفاع عن هذه الكلونيالية ذاتها » . كما يذهب في القول توماس سنتش العالم المجرى في اقتصاديات البلدان النامية ، وبخاصة التبرير في مجال التكنولوجيا والعلاقات الاقتصادية والتجارية .

ونعود من جديد لنقرر أن هذه الاشكالية تعود إلى الطبيعة الايديولوجية التي تحكم قيادة أنظمة التحرير العربية والتي غالباً ما تكون انتقالية وتجريبية ونفعية ، أو غالباً ما تكون خليطاً من الأفكار والتصورات الاشتراكية والرأسمالية للبرجوازية الصغيرة والتي بدورها تعكس تناقضات ومصالح الطبقات والفئات الاجتماعية وتشكل بنيتها الايديولوجية .. واشكالية البنية الايديولوجية بما هي انعكاس للبنية الاقتصادية والاجتماعية تفسر إلى حد بعيد طبيعة الأنظمة الاقتصادية القائمة ، فلا هي رأسمالية كتشكيكة اجتماعية تاريخية ولا هي اشتراكية تتكون كتشكيكة بديلة .. ونفس الشيء يجب أن يقال عن الأنظمة العربية التي اختارت طريق التطور الرأسمالي ، إذ يمكن القول أن القوى الرأسمالية في العالم العربي عاجزة عن القيام بالمبادرة التاريخية لاقامة نظام اجتماعي برجوازي كالذي أقامته البرجوازية الأوروبية في القرن الماضي ، لأن نشوء البرجوازية العربية الحديثة لم يتم من تكوين داخلي خاص بها ، وإنما بالارتباط بالرأسمالية الأوروبية ظاهرة الاستعمار - بل ان الرأسمالية الاستعمارية عرقلت تطور عناصر الرأسمالية العربية مثلما اجهضت مشروع محمد علي باشا في حمص في منتصف القرن الماضي وحولت البلدان التي استعمرتها إلى أرض للنهب .. وعجز الرأسمالية العربية هذا ، ناجم عن واقع تبعيتها للامبريالية العالمية اقتصادياً ومالياً وتكنولوجياً وثقافياً ، وناجم أيضاً عن كون الامبريالية هذه ترفض المساعدة في انجاز مشروع الرأسمالية العربية ، فهي تفضل التبعية على الاستقلالية ، انطلاقاً من مصالحها ، ولادراكها أن بقاء العالم العربي مصدراً للتراكم الرأسمالي في المراكز الامبريالية أفضل وأصلح من مساعدة الرأسمالية العربية في انجاز مشروعها .

واستخلاصاً من ذلك نستطيع القول أن القوى الاجتماعية في العالم العربي ، الساندة اقتصادياً والساندة كذلك سياسياً وفكرياً لم تكمل بعد أيّاً من المشروعين ، الاشتراكي والرأسمالي بسبب عدم حسم الاختيار الايديولوجي حسماً جذرياً وبسبب ان هذه القوى إنما هي قوى طبقية انتقالية ، فالطبقة العاملة لم تكتمل ملامحها الطبقية كلية نظراً لغياب القاعدة المادية للرأسمالية أو الاشتراكية ، كما أن الرأسمالية هي الأخرى غير مكتملة الملامح الطبقية لغياب القاعدة المادية لنظامها الاقتصادي الرأسمالي .

ان هذا يفسر الانتكاسات التي منيت بها الأنظمة العربية عامة في صراعها مع نظام الاحتلال الاسرائيلي بما هو نظام رأسمالي ايديولوجي ، جزء لا يتجزأ من المشروع الرأسمالي العالمي للامبريالية وجزء من ايديولوجيتها الأكثر رجعية وعنصرية .. وبالرغم من أن هذه الأنظمة مجتمعة أو التي هي في المواجهة تحوز من السلاح والتقنية والحبوش أضعاف ما يحوزه العدو ذو القوة واستقنية العسكرية المحدودة ، إلا أن كونه - أي العدو - جزء من استراتيجيه المنظومة العسكرية والاقتصادية للامبريالية يعطيه سرعة المبادرة والقدرة على اجتياز الحدود العربية وضرب اهداف عسكرية وممنية في العراق (المفاعل النووي) و تونس (ضرب مقر منظمة التحرير الفلسطينية) ولبنان (ضرب مواقع المقاومة الفلسطينية) قبل وبعد احتلال بيروت والجنوب اللبناني . في حين لا نرى اياً من أنظمة التحرير العربية قد غدا جزء من المنظومة الاستراتيجية العالمية للاشتراكية العالمية باستثناء اليمن الديمقراطية . . ففي الوقت الذي تبرز فيه تبعية النظام الرأسمالي الاسرائيلي كجزء من استراتيجية المشروع الرأسمالي العالمي في مواجهه المنظومة الاشتراكية العالمية ، تبرز الأنظمة التحررية العربية في تبعية اقتصادية ، كما انها تبرز كجزء من النضال العالمي ضد الامبريالية . بينما تبرز الأنظمة الرجعية الأخرى في شكل تبعية سياسية واقتصادية وثقافية واعلامية . . وبشكل عام فإن تبعية العالم العربي للامبريالية تبرز كهامش في المشروع الرأسمالي العالمي . . كنزوة احتباطية لتغذية هذا المشروع ، وليس كجزء من منظومه المشروع العالمي في شكل مشروع رأسمالي تاريخي في العالم العربي للأسباب التي مر ذكرها .

الأمير السعودي في
القضاء الخارجي



لا ثقافة بدون التحرر من التبعية

برغم ان العالم العربي يعتبر من أغنى بلدان العالم من حيث الثروة والثروة النفطية الهائلة بالذات ، التي تدر عليه عشرات المليارات من الدولارات سنوياً ، فضلاً عن مئات المليارات في شكل أرصدة في البنوك الغربية ، الا ان هذه الثروة لاتزال تحمل الاميبالية العالمية تزود غنى بينا الشعوب العربية تزود فقراً وتحولاً في المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية .. فالشعوب العربية لاتعاني من آثار الحقبة الاستعمارية فحسب ، ولكنها تعاني من حقبة النفط وغازاته والتي تتمثل في المعاناة من التبعية للاميبالية التي تركزت اكثر بعد مرحلة الاستقلال الوطني .. ولئن كانت هناك محاولة للتحرر من هذه التبعية جرت في فترة الخمسينات والستينات بقيادة عبد الناصر أثناء نبوض حركة التحرر العربية والتي تجسدت بالتأميمات وخطة التصنيع الاجتماعية ، الا أنها لم تتواصل ، اذ تم اجهاضها بالردة التي قادها أنور السادات منذ مطلع السبعينات ، ولأنها لم تقم على أساس نظرية ثورية متكاملة ، عادت مصر الى براثن التبعية بوتيرة متسارعة الحلقات وتقيود لم تعرفها في تاريخها من قبل ، ومعها داخل العالم العربي ايضاً في قيود جديدة من التبعية اكفر قسوة من السابق ، تشمل مجالات النفط وصناعاته والتجارة والتكنولوجيا الاقتصادية والعسكرية وسلع الاستهلاك المختلفة والثقافة والاعلام ، بحيث أصبح العالم العربي عبارة عن سوق استهلاكية تابعة للسوق الرأسمالية العالمية ، وليس جزءاً من عملية التقسيم الرأسمالي للعمل ، بما تعنيه كلمة تقسيم من معنى في اطار الانتاج الرأسمالي العالمي .

والقول بالتبعية للسوق الاميبالية يعني ان مجتمعات البلدان العربية ليست سوى سوق الاستهلاك لسلع الانتاج الرأسمالي بما في ذلك المنتجات التكنولوجية ، حيث تلاحظ مثلاً أن النقل التكنولوجي من قبل هذه المجتمعات لايمهم على اساس من العلم والمعرفة يهدفان الى تطوير قوى الانتاج ونشر العلم والمعرفة بذات الوقت ، وانما على اساس الشراء والاستهلاك في الغالب . أي نقل استهلاكي وليس نقلاً معرفياً ..

حتى اطلاق القمر الصناعي « العربي » للاتصالات وصعود الأمير السعودي الى الفضاء الخارجي بالمركبة الاميركية مع زواد الفضاء الاميركيين لايعني اطلاقاً ان العرب قد دخلوا عصر الفضاء ، كما اعتبرته أجهزة الاعلام والثقافة العربية ، لأن ذلك ليس انعكاساً أو نتاجاً للعلم والثقافة في الوطن العربي ، بل انعكاساً للتبعية وتحليلاً لصور الاستهلاك لمنتجات العلم الذي توظفه الرأسمالية لخدمة مصالحها .. ومعها قبل عن بداية دخول العرب عصر الفضاء الا انها بداية تأتي من نهايات ثقافة التخلف وليس من نهايات ما أنتجته الثقافة والعلم ، وبطل التخلف هو فضاءهم الأرضي ، فاذا كان الأمير السعودي قد امتلك ثقافة علمية ومعرفية ، الا انه جاء من نهايات التخلف العربي وصعد بالمركبة من نهايات ثورة العلم والتقنية .. فمن المفارقات العجيبة والثيرة ان تتصارع النهايتان قبيل الرحلة الفضائية ، والذي برز بين العلم والدين .. فبدلاً من ان تشغل أجهزة الاعلام والثقافة العربية والعالمية بطبيعة المهمة

العلمية للامير ، انشغلت أو شغلها المثقفون الدينيون ، بما هو « أبعد » من ذلك ، وهو كيف يتوضأ وهو في حالة عدم الوزن داخل المركبة الفضائية ، وكيف يتوجه إلى الحرم المكي لتأدية فروض الصلاة اليومية ، بينما المركبة تدور حول الأرض بسرعة فائقة لاتمكنه ولا تعطيه الفرصة لتحديد موقع الحرم .. ونسوا الآية القرآنية الكريمة « فأينما تكونوا فلم وجه الله » ونسوا أيضاً حديث الرسول محمد « ليس من امر بالصيام بالسفر » على ان رجال الدين الأكثر رجعية حسمو الامر عندما افتوا بعدم وجوب الصلاة . وفي اطار هذه التبعية يجري اهدار اموال خيالية في حياة البذخ والفخفة والاستهلاك الترفي ، وفي المشاريع المظهرية البذخية التي تحتفي وراء يافطة مجازة العصر أو التحديث .. كما يجري اهدار عشرات المليارات في شراء الأسلحة ذات التكنولوجيا المتطورة والمعقدة وبكميات تفوق حاجة الدولة الدفاعية وقدرتها على الاستيعاب في الغالب ، فضلاً عن الشروط المذلة التي تفرضها امبريالية السلاح وبرزها شرط عدم استخدام السلاح الميناع ضد اسرائيل او ان يقع في يد جهة هي في حالة حرب مع اسرائيل .. وبالنسبة فان اهدار هذه المليارات لايم لصالح حل مشاكل التنمية والتخلف الاقتصادي والثقافي للعالم العربي ، وإنما لحل ازمات ومشاكل الاقتصاد العالمي للامبريالية وتغذية آليته ، ونفس الامر يجب ان يقال حول رفض بعض البلدان النفطية رفع اسعار النفط ، اذ يجري تحت يافطة حماية الاقتصاد العالمي ، وليس حماية مصالح الاقتصاد القومي للبلدان العربية ..

وتبرز صورة التبعية على هذا النحو في شكل مأساة أو ملهاة ، عندما نرى ان السودان سلة العالم الغذائية والتي كان يمكن ان تصبح مصدراً لاينضب لغذاء العالم وللقضاء على المجاعات التي تتعرض لها بعض شعوبه ، فيما لو انفق جزء من هذه المليارات المهذرة لتنمية اقتصاده الزراعي انما هو اليوم سلة الجوع والتخلف والأمراض .. وان مصر التي كانت من الأقطار العربية الغنية — بل ربما اغناها — هي اليوم افقر، هذه الأقطار بعد مرحلة كامب ديفيد والانفتاح والتبعية للامبريالية العالمية .. ورغم ان المملكة



العربية السعودية التي تعتبر اغنى بلدان العالم وتحتل اراضيها اكبر احتياطي للنفط في العالم بعد الاتحاد السوفياتي — الا ان غناها لايزال يتعايش مع الأمية وحياة البداوة وسكان العشش والصفيح والخيام ويتعايش مع التسول وحرمان المرأة لحقوق المساواة مع الرجل بسبب الطبيعة الثقافية والسياسية للنظام وبسبب الابهدار غير العقلاني لعائدات النفط في مجالات غير انتاجية ولا تخدم الاقتصاد الوطني أو الاقتصاد القومي ، بل ان عجزها في عام ١٩٨٧ بلغ ١٣ مليار دولار ، الامر الذي الجأها الى الاقتراض من رجال المال السعوديين لأول مرة منذ عدة سنوات .

وظاهرة الاهدار تبرز بوضوح في تحمة الانفاق العسكري الذي تتبعه كل الدول وخصوصاً الدول النفطية ، في مجالات لا ترتبط على الاطلاق بالتنمية الاقتصادية .. فعلى سبيل أمثال اقترضت السعودية — قبل سنوات — البنك الدولي ٤ مليار دولار باسم المساهمة في حماية الاقتصاد الرأسمالي العالمي ، اما مشروعاتها من السلاح والانفاق على المشروعات ذات الطابع العسكري ، فيفوق الصور فقد عقدت صفقة طائرات الاواكس « الانذار المبكر » ب ٨ مليار دولار ، واخرى لتشييد مطارات مدنية ب ٤ مليار دولار تفوق في الضخامة أكبر مطارات الولايات المتحدة الامريكية وصفقات عسكرية مع بريطانيا وفرنسا وهولندا والمانيا الغربية وايطاليا تقدر بعدة مليارات من الدولارات ، وصفقة مبيعات الصواريخ المتوسطة المدى مع الصين وقد اطلقت على بعض هذه الصفقات صفة صفقة القرن ، الا ان اكبر الصفقات اثارة للدهشة ، هي صفقة مبيعات السلاح الأخيرة مع بريطانيا التي بلغت ٢٠ ألف مليون دولار (٢٠ مليار) وتشمل الطائرات المقاتلة وكاسحات الألغام وطائرات التدريب والصواريخ — ارض جو — وبناء مطارات وقواعد عسكرية جديدة . والصفقة لن تساهم في حل ازمة شركات السلاح البريطانية ولكن ستوفر ٢٠ ألف وظيفة لجيش البطالة البريطاني ، في الوقت الذي تعم البطالة والفقر العالم العربي .

اما مجموع الأرصدة والسندات المالية العربية المودعة لدى الدول الرأسمالية فيبلغ أكثر من ١٨٠ مليار دولار ، كما تشير بذلك الصحافة العربية .. وهذه الأموال تستخدمها هذه الدول في حل ازماتها المالية والاقتصادية وفي نشاط الاحتكارات والمجمعات الصناعية العسكرية ، بل ان جزءاً من هذه الأموال يسخر لدعم اسرائيل وحل مشاكلها الاقتصادية وتعزيز ترسانتها العسكرية .. ومن نافلة القول ان الثروة النفطية التي جلبت مئات المليارات من الدولارات لم تشغل فقط في القضاء على التخلف واحداث حتى نهضة اقتصادية رأسمالية بل « كانت اعجز من ان تحقق ازدهاراً ثقافياً ولو من منظور رجعي » ، لأن الثروة النفطية دخلت بدواة لاعهد لها ببناء الثقافة ، لكن خطر الثروة النفطية كان سياسياً ، ركزت جهودها على اعطاء الخبراء الاستعماريين فرصة علمنة الجهل ، فوق هذا تمكنت الثروة النفطية من شراء الثورات أو شراء الوجوه الثورية » .

في ضوء كل ذلك فان الانفاق على التسلح حتى التحمة كان يمكن ان يكون له مآثره في

حالة وجود حرب قائمة مع اسرائيل ، لكن حالة اللاسلم واللا حرب القائمة تظهر هذا الانفاق — الذي يتجاوز كثيراً الحاجة الدفاعية وقدرة الاستيعاب — باعتباره اسهاماً عربياً في فك ازمات الاقتصاد الرأسمالي الغربي والأمريكي على حد سواء ، على حساب تخلف الاقتصاد العربي وعلى حساب القضايا القومية التحررية ، ومنها قضية التحرر الثقافي . وتبين انتفاضة الشعب الفلسطيني بالحجارة في الضفة الغربية وقطاع غزة ، مفارقة عجيبة في تجليات الصراع مع العدو الاسرائيلي في ظل وجود ترسانة سلاح عربية ضخمة ، وهي كيف ان منجنيق الحجارة العربية استطاع ان يواجه الدبابة الاسرائيلية ، بينما الدبابة العربية تحولت الى مجرد حجر اصم ، امام مشهد موت مئات الأطفال الفلسطينيين برشاشات الجنود الاسرائيليين وكيف ان جيشاً من الأطفال والشباب الفلسطينيين العزل من السلاح ، يحارب بسلاح الحجر جيشاً مدمجاً بأحدث سلاح عصر الثورة التكنولوجية .

دور الايديولوجيا والحزب في السلطة

يقودنا ذلك الى وجوب النظر في عملية المواجهة بين الثقافة التي تتجسد في ثورة الحجارة وثقافة التلمود الاسرائيلية العنصرية ، وموقف ثقافة السلطة العربية من هذه المواجهة .. وتفجعنا ثقافة سلطة انظمة الحكم العربية حين تمارس سياسة تغييب وعي الجماهير العربية تجاه القضية الفلسطينية ، وسياسة سلب وقمع ارادة هذه الجماهير في التعبير عن مشاعر التضامن والتأييد ، بينما انصار حركة السلام داخل اسرائيل يرفعون صوت المطالبة بحق الشعب الفلسطيني في تقرير المصير وقيام دولته الوطنية المستقلة .. وتفجعنا اكثر حين تشهر سلاح القمع العنصري ضد المظاهرات التي نظمها طلاب الجامعات في مصر تأييداً لانتفاضة الحجارة الفلسطينية ، في نفس الوقت الذي يشهر فيه المحتل الصهيوني سلاح القتل والقمع ضد فتيان وأطفال الحجارة .. والمنع والقمع الذي تمارسه السلطة العربية لا يختلف عن السماح المصحوب بالقمع الذي تمارسه سلطة الاحتلال الاسرائيلي ، فلئن كانت ديمقراطية الاحتلال تبيح التظاهر ورمي الحجر ألا أنها تبيح لنفسها حق اطلاق الرصاص وقنابل الغاز السامة وهدم المنازل ومصادرة الأرض من تحت اقدام الثائر الفلسطيني وطرده الى خارج وطنه ، طالما ان ذلك يخدم المشروع الثقافي الصهيوني العنصري .. اما القمع الذي تمارسه السلطة العربية باسم الدفاع عن الديمقراطية وعملية تطبيع السلام المزعوم مع اسرائيل ، فلا يمكن النظر إليه الا من باب تعذيب السلطة لنفسها ، ونفي ذاتها خارج عالم الصراع القومي مع العدو ..

ان ثقافة الحجارة الفلسطينية تجسّد لوعي ثقافي يستهدف تحرير الوطن من ثقافة الاحتلال ، وبناء وطن متحرر من أسر هذه الثقافة ، أي بعث الثقافة الوطنية ككيان مستقل ومتميز للشعب الفلسطيني وهذا التجسيد لاتواكبه ثقافة السلطة العربية مواكبة فعلية ، بل تبدو وكأنها خارج هذا الوعي على صعيد الممارسة ، وكوتها خارجة ، فهي تكتفي بالخطاب السياسي والمناشدة والتسول.

امام البيت الأبيض الأمريكي ، الحليف الاستراتيجي لاسرائيل ، والصدى المتميز لعدد من السلطات العربية ، بينا التحالف الأمريكي الاسرائيلي يرفض مجرد القبول بالمؤتمر الدولي لحل القضية الفلسطينية والاعتراف بمنظمة التحرير وحق شعب فلسطين باقامة الدولة الوطنية المستقلة على ترابه الوطني ..

والمواجهة بين ثقافة الحجارة وثقافة النفي الثقافي والوطني التي يمارسها الاحتلال ، تدعو الى النظر في طبيعة السلطة الغربية وعلاقتها بالثقافة والمثقفين ، وما اذا كانت في خدمة بناء مشروع ثقافي تقدمي ، سواء على الصعيد القطري أو القومي — ام تساهم في عرقلة هذا المشروع ..

ان مؤسسة السلطة — أو الدولة — تظهر وكأنها تعبر عن مصالح المجتمع بأسره أو أنها تقوم بوظيفة حيادية حيال كافة التناقضات والصراعات الاجتماعية والسياسية ، لكنها — في الجوهر — تعبر عن مصالح وثقافة الطبقة السائدة اقتصادياً والسائدة فكرياً ، وقانونها هو قانون الطبقة المسيطرة حتى وان طال هذا القانون احد افرادها أو مجموعة افراد من هذه الطبقة بالسجن او الموت .. ومن أجل الحفاظ على المصالح المادية واستمرار ثقافة الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي لتجلب القوى الطبقة المسيطرة الى سلطة الدولة ، لاشهار سلاح القمع الجسدي وسلاح القمع الايديولوجي ضد اعدائها وخصوصاً الطبقيين وضد كل من تسول له نفسه تهديد هذه المصالح .. فهي تستخدم جهاز القمع العسكري لشل وتجميد حركة الجماهير الثورية في سبيل الحفاظ على نظامها السياسي وتستخدم جهاز القمع الايديولوجي ضد الأفكار الايديولوجية الثورية لغسل أدمغة الجماهير في سبيل الحفاظ على الثقافة والأفكار السائدة ولكي تكون هذه الجماهير في حالة موالمة وانسجام مع الايديولوجية الحاكمة والنظام الاجتماعي الاقتصادي القائم ..

وتتداخل وتتشابك وظائف أجهزة الدولة كلها بخيوط القمع والايديولوجيا في عملية واحدة ، فوظيفة الجهاز القمعي للدولة تتمثل اساساً في أنه جهاز قمعي يضمن عن طريق القوة



أول
كمبيوتر
باللغة
العربية
مع
منكره
عمد
الساح

(البدنية أو غيرها) الشروط السياسية اللازمة لاعادة انتاج علاقات الانتاج الاستغلالية و« جميع أجهزة الدولة الايديولوجية ، أياً كانت تؤدي ، الى نفس النتيجة : اعادة انتاج علاقات الانتاج ، بمعنى ألعلاقات الاستغلالية الرأسمالية » . وبالطبع فان مؤسسة السلطة العربية ليست خارج هذا القانون ..

ان مؤسسة السلطة العربية تدار ايضا بالقمع البدني والقمع الايديولوجي ، والنخبة التي تدير هذه المؤسسة انما تديرها بالثقافة . وليس هناك وهم انها تديرها بغير ذلك ، والنخبة كممثلة للطبقة والفعات السائدة توجه السلطة لخدمة التحالف السائد اقتصاديا وفكريا وهو تحالف يشكل اقلية من المجتمع ، يتألف من الذين ييدهم وسائل الانتاج والثروة ووظائف الدولة الكبيرة والطفيليين والسماسرة والمقاولين والبيروقراطيين في أجهزة القمع ومن المثقفين في وسائل الاعلام والثقافة .. وتندمج مصالح ممثلي السلطة مع التحالف الطبقي السائد اقتصاديا ، بحيث نرى ان القطاع العام الذي تملكه الدولة يصبح في خدمة التحالف الطبقي السائد ، وان الذين يتركون مناصب الحكومة العليا يتحولون من جراء هذا الاندماج الى مدراء شركات توظيف أموال وبنوك ومؤسسات استثمارية .. والنموذج هنا مصر على سبيل المثال . اما الجماهير العريضة من العمال والفلاحين والجنود وفئات البرجوازية الصغيرة فإنها في ظل سلطة الاقلية المستغلة (بالكسر) تزداد فقراً وتختلف لأن ثقافة السلطة لا تجسد مصالحها المادية ولا تعبر عن ثقافتها المستقبلية ..

وعلاقة مؤسسة السلطة بالثقف تحددها طبيعة الوظيفة الثقافية والديمقراطية للسلطة وما اذا كانت في خدمة الجماهير الكادحة وثقافتها الجديدة أو في خدمة الأقلية وثقافتها التي تمرقل تطور ثقافة المستقبل ، ويحددها ايضاً موقف المثقف من كافة سياسات السلطة وايديولوجيتها ، فقد ينسجم المثقف مع هذه السياسات وهذه الايديولوجيات فيوظف ثقافته ومعارفه في خدمتها ويصبح جزءاً من منظومتها الدعائية ، وقد يقف موقفاً رافضاً لها لتعارضها مع رؤيتها الايديولوجية ، وبالتالي عليه ان يصطدم بها .. وهنا تلجأ السلطة الى اسلوب القمع والمطاردة ومصادرة حرية القول والتعبير واستخدام عقوبة الحرمان من حق العيش ضد المثقفين الذين يخالفون سياستها ، ولا تتورع عن سفك دمائهم والقائهم في السجون لسنوات طويلة .. وما أكثر ماتعرض المئات من المثقفين الوطنيين والتقدميين والديمقراطيين والمازكسين لقمع السلطة لمجرد أنهم اختلفوا مع سياستها الخاطئة وطالبوا بالديمقراطية السياسية والفكرية وحلموا بمستقبل ثقافي تقدمي يخرج الشعب من حياة التخلف الى رحاب العصر والتقدم ..

والاضطهاد الذي يتعرض له المثقفون العرب على يد السلطة يدلل على فقدان الديمقراطية ومصادرة حق التفكير حتى بمفهوم الليبرالية الغربية ، وحتى على صعيد الطبقة السائدة أحياناً فالملك الذي يحل البرلمان والحكومة هو الملك الذي يحول الأسرة السائدة الى برلمان صغير والى حكومة فوق

ارادة الشعب وعلى نحو لايقبل حق الانتخاب والرقابة والمحاسبة .. وغياب الحقوق الديمقراطية وحقوق المثقف في البلدان العربية هو الذي ألجأ أكثر من ١٢٦ الف مثقفاً في كافة التخصصات — الطب والهندسة والعلوم الى ان يهاجروا بأدمغتهم الى الغرب وامريكا حتى عام ١٩٧٦ بحثاً عن ظروف معيشية افضل مما في بلدانهم .. وخشية السلطة من المثقف التقدمي هي التي ألجأت عدداً من مثقفي اقطارنا العربية الى العيش في النفي خوفاً من البطش والموت ، بل ويدعون من حياتهم في عام واحد ٥٠٠ مثقف ضحايا الارهاب الثقافي على يد مؤسسة السلطة في أحد الأقطار ..

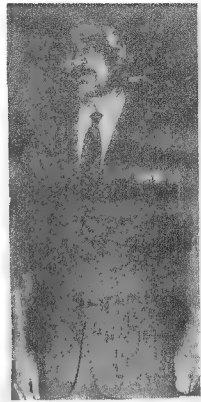
ان السلطة — بما هي تجسيد لثقافة المالكين والمتنفعين والمنظرين — لاتريد مثقفاً ثائراً من طينة الشعب الذي يفكر بايقاعه ومشاعره ويصوغ ويناضل لتحقيق احلامه ، وانما تريد مثقفاً شيطانياً تخلفه هي من صلصال محموم .. من نارها « وبالطبع » ليس المثقف ضد كل سلطة ، وانما ضد السلطة الغاشمة غير الوطنية ، وضد كل ظاهرة سيئة في السلطة .. اما السلطة التي تعبر عن الشعب وعن علاقة جيدة مع المثقف الوطني فليس هناك مبرر للاصطدام بها ، لأن المثقف ليس متمرداً على كل شيء وانما هو ثائر . وفي الواقع فان السلطة يمكن لها ان تسرع من عملية التقدم الاجتماعي عندما تكون ثورية ، ويمكن ان تعرقل هذه العملية ، وتعجزها عندما تكون رجعية ، وفي كلا الحالتين فان نوع الايديولوجية هو الذي يقرر التقدم أو عكسه ، ذلك « ان تأثير السلطة السياسية المقابل في التطور الاقتصادي يمكن ان يكون ثلاثي الوجود . فقد تفعل في نفس اتجاه التطور فيسر التطور بمزيد من السرعة ، أو تفعل ضد اتجاه التطور الاقتصادي ، فتعني بالافخاق في الوقت الحاضر عند كل شعب كبير بعد مرور حقبة معينة من الزمن ، أو تقيم عقبات امام التطور الاقتصادي في اتجاهات معينة وتدفعه في اتجاهات أخرى » كما حلل انجلز دور السلطة ..

ولأن المثقف الثوري يحلم بمشروع ثقافي ابعد افقاً واكبر من مشروع السلطة ، فالسلطة لابد ان تخشاه وتأخذ حذرهما منه ومن فكره ، فهي لاتريد سوى المثقف الذي يفكر بدماعها هي .. وفي العمل المسرحي « يوليوس قيصر » للكاتب العظيم شكسبير تصوير ابداعي لذلك المثقف الذي تريده السلطة والمثقف الذي تخشاه .. ففي الحوار الذي يدور بين القيصر ونديمه انطونيوس ، يقول القيصر : « دع من الرجال من هم خالو البال يتحللون حولي ، منهم مسطحو الرؤوس وينامون في الليل جيداً اما كاسيوس ، هذا فله نظرة باردة .. صارمة .. انه يفكر أكثر مما ينبغي .. الناس خطرون .. انه يقرأ كثيراً .. ولايحب اللعب .. انه لايسمع الموسيقى مثلك يا انطونيوس ، ويضحك نادراً .. مثل هؤلاء الرجال لايملكون هدوءاً أبداً .. »

ومثل هؤلاء الرجال المثقفين غير المسطحين ، تحاول السلطة ان تروض بعضهم وتقمع دخالهم وخوارجهم لكي يكونوا في حالة اغتراب خارجي وداعلي وفي حالة عزلة عن الجماهير .. وما أكثر ماسقط من المثقفين تحت اغراءات السلطة وتنازلوا عن المبادئ التي



جمال عبد الناصر



آمنوا بها وعن قضايا الجماهير الكادحة ، وما كثر الذين قاوموا السقوط وظلوا قابضين على المبادئ التي آمنوا بها كالتقايض على الجمر .. ولعل « خلطنا صعوبات الجبال وأماننا صعوبات السجون » أصدق تعبير عن المصير الذي ينتظر المثقف الثوري في نضاله من أجل ملكوت الحرية ..

ومؤسسة السلطة — الدولة — لا تعيد انتاج ثقافتها فحسب ولا انتاج علاقات الانتاج التي تعبر عن مصالح الطبقة السائدة أو التحالف الطبقي السائد المتسلط اجتماعيا ، ولكن تعيد انتاج الشروط والظروف التي تكبح تقدم القوى الثورية المنتجة وعلاقاتها الانتاجية وسيادة الثقافة الثورية الجديدة ، وتحقق ذلك ليس بالقمع وحده ، ولكن بالأيديولوجيا أيضا .. فعبير القوانين والقضاء والمدرسة وأجهزة الاعلام والثقافة المختلفة تعيد تجديد وتشكيل وعي وسيكولوجية الناس على أساس من الطاعة والولاء لنظامها السياسي 'الاجتماعي' الاقتصادي القائم .. أي احترام علاقات الانتاج الاستغلالية وملكية الاغنياء ، والاستسلام لقدر الفقر والمرض وحياة البؤس والتخلف ، باعتباره من عند الله الذي يرزق من يشاء من عباده ..

وعند النظر الى مؤسسة الدولة لأي قطر عربي نجد انها تقوم بنفس الوظيفة ، فهي تستخدم القوانين واجهزة الاعلام والثقافة والمؤسسات الدينية ، لحماية نظامها السياسي وتشكيل وعي وثقافة الناس على هذا الاساس وعلى الاستسلام لما هو قائم .. اما المدرسة أو الجامعة فلا تقوم وظيفتها على اساس خطة وطنية تستجيب لمطالبات بناء مستقبل اجتماعي اكبر تطوراً وتقدماً وانما على اساس خلق المثقف الذي ينسجم مع فلسفة نظام الدولة ويساعدها على تجديد البنية الثقافية القائمة ، وعرقلة قيام بنية ثقافية اكبر تقدماً ..



وحتى في اطار ما هو قائم في الجانب التعليمي ، تجري محاولات للتخلي عن كثير من المنجزات فيما يخص التعليم الشعبي وتوسع رقعة الأمية في الوقت الذي يعم فيه الانفاق على البذخ والترف التعليمي وغيره من مجالات حياة الترف .. ففي مصر مثلاً ارتفعت أصوات تطالب بالغاء مجانية التعليم الذي يعتبر من منجزات ثورة يوليو التقدمية ، لكي يصبح التعليم في متناول أبناء الأغنياء وبعيداً عن متناول أبناء الفقراء ، وناذت بادخال الكمبيوتر الى بعض المدارس في الوقت الذي لا يجري فيه تشييد مدارس للمحرومين من الدراسة ولا توجد الأسوار لحماية طلاب المدارس من حوادث المرور ولا الحمامات لكثير من مدارس الريف .. ويقابل ذلك الامكانيات التي تملكها البلدان النفطية فبرغم ان هذه الامكانيات المالية بمقدورها أن تقضي على الأمية في العالم العربي ، الا انها لا تقوم بذلك الدور ، بل انها تعمل على تفريخ الأمية .. فبرغم أن المملكة السعودية قد أنشأت جامعات حديثة ، وتنفق ٤ مليار دولار سنوياً على طلابها في الولايات المتحدة الأمريكية من غير الطلاب الذين يدرسون في أوروبا الغربية الا ان الأمية فيها من أعلى النسب في الوطن العربي .. فلا تزال الطالبة في المدرسة تتلقى دروسها من المدرس وراء حجاب ، عبر التلفزيون والتليفون .

ومن هنا نلاحظ ، كما لاحظ ماركس من القرن الماضي « ان اللامساواة في تحصيل المعارف وسيلة للابقاء على اللامساواة الاجتماعية في وجوها كلها والتي لا يقوم التعليم العام الا باعادة انتاجها من جيل لآخر »

وبالنتيجة نرى ان السياسة التعليمية في البلدان الغربية لم تقض على الأمية بعد بل تعيد انتاجها ، ونفس هذه السياسة لم تؤد الى نشر التعليم بين الملايين الذين هم في سن الدراسة كجزء من

خطة تستهدف تعميم الثقافة ، سواء اكانت هذه الخطة تستند الى الفلسفة الرأسمالية أو الاشتراكية ، فمن عمر الخامسة الى العاشرة فعد فوق تسجل الامية على سبيل المثال نسباً كبيرة تكشف عن عمق أزمة ثقافة السلطة العربية في أهم حقول المعرفة وهو التعليم المنطلق الأول لتطور الثقافة والمثقف ، فهي ٧٨,٩٪ المغرب ٧٥,٤ السعودية ٦٢٪ تونس ٦٠٪ سوريا ٥٦,٦٪ مصر ٤٠,٤٪ الكويت (٢٣) . وهذه النسب العالية تكشف عن واقع الثقافة العربية المزرى وأزمة ثقافة السلطة - الدولة - العربية الذى يمكن أن نجد أحد تجلياته في طبع وتوزيع وقراءة الكتاب العربي فقد تم في ١٩٨٠ طبع ٧٠٠٠ كتاب وفي ١٩٨١ تم طبع ٧٥٠٠ كتاب في الاقطار العربية (اكثرها) في مصر ولبنان أي بمعدل وسطي ٤٤ كتاباً لكل مليون قارئ ، وهذا يعني ان العالم العربي يأتي في المرتبة الأخيرة في العالم من حيث الاصدار أي بنسبة ١,١٪ أما افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية فنصدر ٢١٪ من انتاج الكتب في العالم ، وتنتج البلدان المتطورة ٤٨٩ كتاباً لكل مليون مواطن أي ٧٩٪ من الاصدار العالمى .. (٢٤) ويقف الاتحاد السوفياتي في طليعة بلدان العالم كلها من حيث اصدار الكتب وعدد القراء . وفي العالم العربي ليس كل كتاب يصدر يكون في متناول القراء ، فالكتاب التقدمي تجري محاربته وغلق الحدود أمامه من قبل رقابة مؤسسة السلطة الرجعية كجزء من محاربة الأفكار التقدمية والماركسية اللينينية .

وأبام الطريق المسدود الذى وصلت اليه مؤسسة الدولة في حل قضايا التطور الاجتماعى والثقافى وحل المشاكل المتصلة بحياة الشعب مثل المعيشة ، البطالة ، الامية ، السكن ، الفقر ، الخ .. ، فقد برزت في السنوات الأخيرة ظاهرة الردة الدينية الرجعية التى تنادى بالعودة الى الأصولية الدينية والسلفية .. أى العودة الى القرآن والسنة ، لحل المشاكل والقضايا التى تواجه المجتمع العصرى الراهن ، وقطع كل صلة بالاجابات والحلول التى يطرحها العصر الراهن والعودة الى الاجابات والحلول التى طرحها الاسلام في عصر انطلاقة .. لكن تيار الأصولية الدينية - الذى تقدمه طروحاته وكأنه قيم على الدين الاسلامى من قبل الله - لا يبين لنا جوهر ومشاكل الأصولية في التجلى الصراعى بين الفقراء والاغنياء .. في النضال الجماهيرى في سبيل الحقوق الديمقراطية والسلطة التى تجسد طموحات وآمال الجماهير .. هل هى أصولية الى بكر وعمر أم هى أصولية الى ذر الغفارى الذى ناضل في صف الفقراء ومن أجل حقوقهم أم أصولية الخليفة عثمان الذى اقطع الاراضى وزرع أموالاً بيت المسلمين لاهل بيته ، صلة للرحمن ، وهل هى أصولية الخليفة الامام على الذى قال « ما اغتنى غنى الا بفقر فقير » ام أصولية معاوية الذى عمل بقول ابيه ابن ابي سفيان الذى قال « لعثمان بن عفان عندما يبيع خليفة » تداولوها يا بنى تداول الولدان للكسرة فوالها ما من جنة ولا نار » فحول بالمال والمكائد والمؤامرات والقتل الحكم الاسلامى الى « ملكك عضوض » .

إن دعوة هذا التيار الى العودة الى القرآن والسنة ، إنما هى دعوة يحاولون من خلالها التحليق بالجماهير في السماء وتحدير وعيا لكى بأمل « الجنة » السماوية تنسى أسباب فقرها وبؤسها

فوق الأرض ، ولكي تكف عن النضال والمطالبة بحقوقها من « الجنة » الأرضية التي ينفرد بها الأغنياء .. على أنهم حين يأخذون من القرآن - الذي قال عنه الإمام علي حمال أوجه يأخذون ما يلائم أيديولوجيتهم الدينية ومصالح القوى الرجعية والاستغلالية ، أما ما يلائم مصالح الجماهير الفقيرة فانهم أول من ينكره ، لانه سيمس الامتيازات والمصالح التي حصلوا عليها من وراء استغلال عرق الشعب ، وسيمس الذهب والفضة التي يكتزون ولم ينفقوها في سبيل الفقراء والتي اوجب القرآن عليهم بها عقاب كنزهم لها بغير حق ..

والتيار السلفي الرجعي إذ يسحب مجتمع القرن العشرين إلى مجتمع صدر الإسلام ليخضعه لاجابات ذلك العصر ، إنما يويد تجميد حركة تطور المجتمع وحركة نضال الجماهير في سبيل التقدم ، بينما هو يبقى على زمنه الخاص وشريعته وسننه الخاصة .. فالإبقاء على الزمن الخاص نرى نتائجه الآن في شركات توظيف الأموال والبنوك الإسلامية التي تستغل أموال الكادحين وتسرقهم وفي الفتوى التي أفنت بها أحد مرشدي هذا التيار في مصر من أنه يجوز أن يتقاضى المفتي أتعاب ما أفنت به للناس ..

وانتاعش تيار السلفية كتيار سياسي لا يعود الى الدين الاسلامي بحذ ذاته ، فالاسلام كعقيدة ايمانية ، متغلغل في نفوس جماهير عربية ، وإنما يعود إلى فشل سياسات مؤسسة الدولة في حل مشاكل وقضايا الجماهير وتقديم مشروع بناء اجتماعي ثقافي يخرج هذه الجماهير من سجن التخلف إلى آفاق التقدم الاجتماعي والحضاري ، مما دفع ويدفع بفئات واسعة من الشعب التي يطحنها الفقر والبؤس إلى التمسك بحبل التيار الديني على أمل أن تجد فيه الخلاص لما تعاني منه .. والسلفية عندما تعارض الحاضر وتعرقل تقدمه بالماضي إنما تلتقي مع الامبريالية التي تستخدم الدين والتراث كسلاح في مقاومة الأفكار التقدمية والاشتراكية واحتواء أو إسقاط الأنظمة التقدمية ، وتجد فيه أيضا سلاحا أيديولوجيا للحفاظ على مصالحها والإبقاء على البنية الاستغلالية لها في العالم وبضمنه بنية البلدان النامية ومنها البلدان العربية ..

على أن السلفية ما كان بمقدورها أن تحجب الرؤية أمام الجماهير لاكتشاف أسباب فقرها وبؤسها ، وهذا بما تؤكدته المقاومة التي تخوضها التنظيمات الشيعية في لبنان ضد الاحتلال الاسرائيلي ، والنضال الذي يخوضه رجال الدين - مسلمين ومسيحيين - في الأراضي الفلسطينية المحتلة وفي مصر في اطار حزب التجمع ضد كامب ديفيد وسياسة التطبيع مع اسرائيل ونضالهم في سبيل الديمقراطية والحق في معيشة أفضل .

وكما أن هناك تياراً يدعو إلى السلفية هناك تيار يقف على النقيض ، يدعو إلى اتخاذ موقف عدمي من الماضي وتراثه بل واجتثاثه من الجذور وقطع كل صلة به وبزمنه باعتباره « زماميتا » وعوضاً عن

ذلك يجب الانطلاق من جديد ومن نقطة الصفر ، وهي دعوة تحاول اقامة سور صيني بين الماضي والحاضر أو تحاول أن تضع تراث الماضي بجوانبه المضنية والمظلمة في زمن ظلامي واحد ، وينسى أصحاب هذه الدعوة أن الحاضر قادم من الماضي وذهب الى مستقبل من التفاعلات والصراعات الاجتماعية ، الى الصورة التي ستفرزه هذه التفاعلات والصراعات الطبقية والسياسية بأشكالها وخصائصها داخل المجتمع ..

ومن هنا فإن التراث باعتباره حركة الماضي الاجتماعية ، بصراعاتها الطبقية والسياسية والفكرية إنما هو ، كما يقول المفكر الثوري العربي الكبير حسين مروة : « كائن متحرك بصيرورة دائمة هي بصيرورة الحياة الواقعية التي ينبثق منها ويعيش فيها ، أى أنه تعبير عن صراع الطبقات وعناصر الحياة الاجتماعية .. إنه نتاج الماضي الذي كان حاضراً في وقته والذي سيغدو مستقبلاً الذي سيصبح حاضراً فماضياً في المستقبل .. ولأنه يعكس الواقع الاجتماعي في الماضي فيستحيل قطع صلته بالحاضر لأن الحاضر امتداد له عبر سلسلة من الحلقات التاريخية ، فلا بد من إخضاعه للتقييم والنقد العلمي ، حلقة حلقة والاستفادة من عناصره التقدمية والثورية في معالجة قضايا الحاضر وفي نفي كل ما يعرقل تطور هذا الحاضر إلى المستقبل الذي سيكون أكثر تقدماً .. إن الماركسية هي النظرية العلمية الوحيدة التي يقوم قانونها الديالكتيكي على نفي القديم المتخلف في حلقات التراث والابقاء على المنجزات التقدمية فيه لكي تنطلق منها القوى المحركة للثورة والتقدم لتحقيق منجزات جديدة والانتقال من مرحلة اجتماعية الى مرحلة اجتماعية أخرى أكثر تطوراً مما سبقها .. وعلى أساس من ذلك وقف لينين بحزم ضد العدمية من التراث وأكد على ضرورة الامام الدقيق بالثقافة التي أبدعها يحمل تطور البشرية وتطورها من أجل الثقافة البروليتارية ، وسخر من دعاة العدمية واستحالة تحقق موقفهم العدمي من التراث الثقافي إذ أن « أى تدمير للثقافة لن يبيدها إبادة تامة .. إن هذه الحضارة في هذا أو ذاك من أجزائها ، في هذه أو تلك من بقاياها المادية راسخة ، يستحيل القضاء عليها » ورأى « بأن تعليم الشبيبة وتربيتها وثقيفها يجب أن ينطلق من المادة التي تركها لنا المجتمع القديم. »^(١٥)

ومن ذلك كله يبدو أن أزمة حركة التحرر العربية إنما تكمن في أزمة البديل الثوري للقيادة البرجوازية التي فشلت في تحقيق المشروع القومي للجماهير العربية .. وتكمن أساساً في أزمة وجود سلطة لا تدور بالأيديولوجية الثورية - كما هو الحال بالنسبة لتجربة اليمن الديمقراطية .. ولا تستطيع الحركة أن تخطو خطوة إلى الأمام بدون حل أزمة السلطة وقيام سلطة بديلة تقودها قوة ثورية تعبر عن أيديولوجية الطبقة العاملة ومشروعها الثقافي ، تضطلع بمهمة استكمال مرحلة الثورة الوطنية الديمقراطية بقطع حبل التبعية للامبريالية العالمية والسفر في طريق بناء الاشتراكية .

وحل أزمة السلطة وأيديولوجية السلطة يتطلب من قوى حركة التحرر العربية تعزيز وحدة

صهفوها في عملية المجابهة مع الامبريالية والصهيونية والرجعية ، وحل تناقضاتها الداخلية على قاعدة الحوار الفكري والديمقراطية ، ويتطلب كذلك من المثقفين الثوريين ومثقفي أحزاب الطبقة العاملة النضال الجماهيري في سبيل السلطة الديمقراطية التي تطلق عمل وإبداع هذه الجماهير في عملية التقدم الثقافي والاجتماعي والاقتصادي ، وفي ضمان مشاركتها في السلطة ..

ولكن كانت حركة التحرر العربية تحمل في داخلها تيارات فكرية متعددة واثنايات طبقية الا ان مصالحها المشتركة والعدو الرئيسي الذي يهدد هذه المصالح وفي مقدمتها المصالح والسيادة القومية تدعو إلى وحدة النضال أكثر من تمزقه .. تدعو إلى تعزيز التحالف بين العمال والبرجوازية في المدينة والريف والمثقفين والجنود وتفعيل هذا التحالف في النضال الوطني الثوري الديمقراطي ، يفضي في الأخير إلى تحقيق برنامج الطبقة العاملة ، بناء الاشتراكية ...

إلا أن الوضع الراهن لسلطة حركة التحرر العربية لا يوحي أنها تقوم على أساس ايديولوجية الطبقة العاملة وبرنامجها ، فلا زالت الطبقة العاملة في تبعية للدور القيادي السياسي والاقتصادي للبرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولا زالت الأحزاب الشيوعية والعمالية العربية تعاني من القمع والمطاردة والسجون .. وهو وضع يستدعي من القوى الثورية صاحبة المستقبل الاشتراكي مواصلة النضال في سبيل الديمقراطية والسلطة الثورية المعبرة عن ثقافة واشتراكية المستقبل .. إذ أنه يستحيل الانتقال التاريخي من الثورة الوطنية الديمقراطية إلى المرحلة الاشتراكية بغير سلطة يقودها حزب الطبقة العاملة وعلى أساس برنامجها ويضطلع بمهمة تحويل علاقات الانتاج الاستغلالية وقطع الصلة بمجمل التبعية للامبريالية وبناء الاشتراكية وعلى رافعة الاشتراكية العالمية ..

إلا أن قيام سلطة ثورية يدور حولها بالايديولوجية الثورية لن يتحقق بالمغامرات أو برقص كل ما هو قائم في داخل حركة التحرر العربية ، بل بالتعامل مع الواقع الموضوعي للحركة والدفع بالعناصر الايجابية إلى الأمام وبالنضال الجماهيري الثوري والتحالف مع تيار الديمقراطية الثورية الذي يتبنى مواقف اشتراكية علمية ، ويناضل لتحقيق تحولات ثورية باتجاه الاشتراكية ويتخذ مواقف وسياسات ضد المشروع الامبريالي الصهيوني الرجعي .. ولعل أن تكون هنا وحدة نضال المثقفين الثوريين العرب على أساس برنامج عمل ثوري وطني ديمقراطي تحمل أهمية في مسار تطور الحركة وفي مسار انجاز مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وتفتح آفاقاً جديدة في المستقبل للشروع في بناء الاشتراكية .. فهل يمكن تكرار نموذج اليمن الديمقراطي ..

إن نموذج اليمن الديمقراطي قابل للتكرار في البلدان العربية ذات الأنظمة التقدمية ... ففى هذا البلد توحدت تيارات العمل الوطني الديمقراطي ، عبر الحوار والممارسة الثورية ، وهي التنظيم السياسي الجبهة القومية واتحاد الشعب الديمقراطي وحزب الطليعة الشعبية في اطار التنظيم السياسي

الموحد الجبهة القومية كنظيم انتقالي على طريق قيام الحزب الطليعى الذى تأسس فى أكتوبر ١٩٧٨ تحت اسم الحزب الاشتراكى اليمنى .. وقد تحقق التوحيد وقيام الحزب بعد أن توفرت الظروف الذاتية والموضوعية لهذه التيارات وأهمها وحدة الموقف الايديولوجى للاشتراكية العلمية ووحدة الممارسة الثورية التى تحققت فى مجرى النضال ضد الامبريالية والرجعية وفى سبيل الدفاع عن النظام التقدمى والسير فى طريق التحولات الاجتماعية الثورية ..

على أن تكرر نموذج اليمن الديمقراطية لا يمكن أن يتحقق إلا عندما تحسم القوى التقدمية التى تقود السلطة الموقف النظرى لصالح الاشتراكية العلمية .. إلا عندما تقطع الصلة بالايديولوجية القومية - البرجوازية التى فشل مشروعها القومى ، وتبدأ مشروعاً ثورياً جديداً يقوم على أساس نظرية الاشتراكية العلمية ، عبر العمل على خلق ظروف للنضال المشترك مع أحزاب الطبقة العاملة ضد الامبريالية ومن أجل حل قضايا التطور الاجتماعى على طريق التوحيد الديمقراطى مستقبلاً وقيام حزب الماركسية اللينينية الذى يوجه السلطة التقدمية لاستكمال مهمات الثورة الوطنية الديمقراطية وثقافتها ، ومن ثم الانطلاق إلى مهمات بناء الاشتراكية وثقافتها .. إلا أن ذلك لا يلقى وليس بديلاً عن نضال الطبقة العاملة تحت قيادة أحزابها الطليعية للانتقال من حالة التبعية للبرجوازية الى مواقع البديل الثورى لقيادة وإنجاز أهداف حركة التحرر الوطنى العربية ...

وبغير الايديولوجية الثورية وحزب وسلطة الطبقة العاملة يستحيل بناء مشروع ثقافى شامل وحقيقى ، ولا يمكن أن توجد ثقافة بدون وعى ثقافى ايديولوجى .. يقول ماركس : النظرية تصبح قوة مادية عندما تستولى عليها الجماهير^(٢٦) ولا يمكن أن تستولى عليها هذه الجماهير إلا بوجود حزب طليعى يستولى عليها أولاً لئلا ينقلها إلى هذه الجماهير ، عبر تحويل النظرية الثورية إلى ممارسة ثورية يقوم بها الحزب والجماهير معاً لتحويل المجتمع تحويلاً ثورياً ونقله من مرحلته المتداعية إلى مرحلته الجديدة ..

لقد أنجبت حركة التحرر الوطنى العربية فى مرحلة الصدام مع أنظمة الاقطاع وسيطرة الاستعمار القديم مثقفين وطنيين جاؤوا من المؤسسة العسكرية وتصعدوا لعملية قلب السلطة القديمة وقيادة السلطة الوطنية الجديدة ، إلا أنهم يحكموا ايديولوجيتهم البرجوازية وسياسة التذبذب والتجريبية والبراجماتية التى اتبعوها أثناء قيادتهم للسلطة ، اضافة إلى سياسة ضرب مواقع البرجوازية الكبيرة فى نفس الوقت الذى ضربت فيه مواقع الطبقة العاملة العربية وأحزابها ، فضلاً عن التناقضات والتمايزات بحكم نشوء امتيازات طبقية جديدة بين صفوفهم ، كان لابد وأن يؤدى كل ذلك إلى فشل المشروع القومى العربى التحررى بأفقه الاشتراكى ، وثقافته الاشتراكية ، وهنا يمكن القول أن السلطة لعبت دوراً معرقلًا لاتجاه التطور ..

وخلال المرحلة السابقة ظهر المثقف الزعيم والقائد الفرد والأب الروحي للشعب ولم يظهر مثقف الطبقة بما هي طبقة صاعدة وناشطة لإكمال مشروعها .. وهذا الزعيم ما كان ليغادر كرمى السلطة حتى لو اُحد من أفراد طبقته إلا بالطريقة التي جاء بها إلى السلطة أو في حالة الوفاة الطبيعية ، فكيف سيقبل هو وطبقته بمغادرة كرسى السلطة للطبقة العاملة ومثقفها الأيديولوجي . وظاهرة الفرد في التاريخ لا ترفضها الماركسية ، ولكنها ترفض أن يكون هذا التاريخ من صنع الأفراد وترفض أن يكون هؤلاء الأفراد بديلاً للجماهير وطلبيعتها الثورية أو أن يكون الفرد هو الآله الصغير والشعب هو العابد لهذا الآله ، وتاريخية دور الفرد في الماركسية تنبع من مدى تجسيده لضمير الشعب وطلبيته الثورية في النضال من أجل الدفع بعجلة التقدم الاجتماعي والثقافي إلى الأمام ، أى عندما يكف قائد السلطة عن أن يكون في الضوء بينما تبقى الجماهير الشعبية صانعة التاريخ في الظل .. ومن هنا فإن الأزمة لا تكمن في الأيديولوجية الثورية وإنما تكمن في أزمة السلطة وثقافتها .. تكمن في أنها - أى السلطة - تدار بأيديولوجية يجب أن تغادر مسرح التاريخ ، لأيديولوجية العصر الثورية ، القوة الحاسمة التي تحرك تقدم تاريخ البشرية الجديد منذ انتصار ثورة أكتوبر الاشتراكية العظمى .. وذلك ما يدعو الثوريين العرب حملة أيديولوجية الطبقة العاملة وحلفائهم إلى النضال من أجل حل أوجه أزمة حركة التحرر الوطني العربية .. □

□ هوامش

- ١ - لينين ، المؤلفات المجلد ٤١ ، ص ٣٣ موسكو .
- ٢ - لينين ، المؤلفات المجلد ٤٤ ص ٣٤٦ موسكو .
- ٣ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ، دار التقدم ص ٣٣ موسكو .
- ٤ - لينين المؤلفات ، مجلد ٤١ ص ٣٠٤ ، ٣٠٥ .
- ٥ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ، ص ٤١ دار التقدم موسكو .
- ٦ - مراسلات غدارة بارسنس - انهيار ص ٢٠٢ موسكو ١٩٦٥ .
- ٧ - محمود أمين العالم ، مجلة النبع ، إشكالية العلاقة بين المثقفين والسلطة
- ٨ - لينين ، المؤلفات المجلد ٣٧ ص ٢٢١ - ٢٢٤ .
- ٩ - لينين في الثقافة والثورة الثقافية ص ٣٨ دار التقدم موسكو .

- ١٠ - لينين المؤلفات المجلد ٤٣ ص ٩٤ .
- ١١ - لينين المؤلفات المجلد ٦ ص ١١٦ .
- ١٢ - لينين في الثقافة والتورة الثقافية ص ٦٣ دار التقدم موسكو .
- ١٣ - انظر المعجم الفلسفى المختصر ص ١٥٥ دار التقدم ، موسكو ١٩٨٦ .
- ١٤ - محمود أمين العالم ، إشكالية العلاقة بين المثقفون والسلطة ، النج العدد ١٧ ، ١٩٨٧ .
- ١٥ - ماركس ، مختارات من المؤلفات الأولى ، دار دمشق ص ٣٢ .
- ١٦ - المصدر السابق .
- ١٧ - نخرسو ماشكوف ، بعض السمات والخصائص المميزة للاتلجيسيا في البلدان النامية ، آسيا وأفريقيا .
- ١٨ - جرامشى ، حياته وأعماله ، جون كاميت ص ٢٦٨ ، مؤسسة الأبحاث العربية ترجمة عفيف الرزاز .
- ١٩ - المصدر السابق .
- ٢٠ - عبد الله الردوى ، صحيفة صوت العرب عدد ٨٤ - ٨٨/٣/١٣ .
- ٢١ - لويس النوسر ، الأيديولوجية والأجهزة الأيديولوجية للدولة ، مجلة أدب ونقد ، العدد ٢٣ يوليو ١٩٨٦ ، القاهرة .
- ٢٢ - عبد الله الردوى ، المرجع السابق .
- ٢٣ - الحرية العدد ١٣٠ - ١٥ سبتمبر ١٩٨٥ .
- ٢٤ - المصدر السابق .
- ٢٥ - لينين المجلد ٢٦ ص ٤٥ - ٤٦ .
- ٢٦ - لينين المجلد ٤١ ص ٣٠٤ .



من علامات الخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي

نبيل سليمان

تمهيد : فلسطينية الرواية :

في أواخر السبعينات حاولت دراسة الروايات السورية المعنية-بمسألة الحرب . ووجدت أن النصوص تجعل المحاولة دراسة للروايات السورية المعنية بالصراع العربي الاسرائيلي . كما قادتني المحاولة إلى أفراد مقام خاص لما أسميته بفلسطينية الرواية السورية ، هذا الموضوع الذي سبق غالي شكرى إلى الخوض فيه مبكراً على مستوى الرواية العربية ، إذ خصه بفصل في كتابه (كلمات من الجزيرة المهجورة)^(١) تناول فيه رواية حلیم بركات (سنة أيام) ورواية غسان كنفاني (رجال في الشمس) .

الإشارة التالية التي وقعت عليها لهذه المسألة كانت في بحث حسام الخطيب للموضوع الفلسطيني في الرواية السورية ما بين هزيمتي ١٩٤٨ - ١٩٦٧^(٢) .

حدد الخطيب مآزق البحث بوضع الفلسطينيين المقيمين في الأقطار العربية ، والذين تشكلوا بعد ١٩٤٨ في هذه الأقطار ، فهل يعد نتاج أولاء من القطر المعنى أم لا ؟

لقد واجهت هذا الاشكال في كتابي (مساهمة في نقد النقد الأدبي)^(٣) حين استئنيت الجهد النقدي الذي قلمه حسام الخطيب نفسه ويوسف اليوسف ، الفلسطينيان المقيمان في سورية ، أو بالأحرى اللذان تشكلا وانتجا وما يزالان في سورية . فالكتاب يدرس

الجهـد النقـدى فى سورىة ولىس له و الأمر كـذلك ان يغفل هـذين الناقدىن .. لكننى فعلت ادعاء منى بان ذلك ضرورى للمحافظة على ادنى حد ممكن للاستقلالية الثقافية و غير الثقافية الفلسطينية ، و سبط ما يلحظ من الجهد الحثيث للهيمنات العربىة على ما هو فلسطينى ، و ما يلحظ أيضا من نزوع فلسطينى غير قليل نحو الاندغام فى (السائد) العربى . و حجة الجميع و جبهة و قووىة و محرجة ، مادامت القضية الفلسطينية قضية قومىة ، و مادام الصراع عربىا اسرائيلىا ، و لىس فلسطينىا اسرائيلىا و حسب .

إنها كلمة حق يراد بها باطل و لىت هذا المقام كان مقام الخوض فيها .

يثير الخطيب فى بحثه المذكور ظاهرة عدم تخصيص رواية سورىة حتى نهاية ١٩٦٧ للموضوع الفلسطينى ، و كذلك ظاهرة عدم تركىز آىة رواية على الموضوع الفلسطينى و يعلل ذلك بموقف الكتاب الماركسىين الذين كان لهم موقف خاص من القضية الفلسطينية (٩) و بموقف الكتاب المحدثىن المنصرفىن الى تقليد الغرب الروائى .

ولئن صح الى حد ما التعلل بالموقف الثانى ، فان التعلل بالموقف الأول يندرج فى إطار ما ساد طويلا - و لا يزال و إن بنسبة ضئيلة - عن تصوير موقف الأحزاب الشىوعية العربىة من قىام اسرائيل ، تصويرا يجزئى الموقف و يعوض الحس القومى بالعجز ، موقف تنقصه الوثائقىة أيضا ، و التى تأخر الشىوعىون انفسهم كثيرا فى إعلانها . و هذا الأمر لا ينسحب على الانتاج الادبى للماركسىين ، منظمىن كانوا ام لا ، و فى الأحزاب الشىوعية أم فى سواها . فالأجدر بالخطيب : و من ينحو نحوه ان ينظر فى أواسط السبعىينات ، ام فى أواسط الثمانىينات الى الأمر على مستوى الرواية العربىة الوليدة آنذاك (١٩٤٨ - ١٩٦٧) ، خاصة فى سورىة .

و على آىة حال فقد اختفت الظاهرتان اللتان لفتتا الخطيب بعد ١٩٦٧ ، على مستوى الرواية فى سورىة ، و الرواية العربىة بعمامة .



ثمة موضوع إذن ، مسألة ، تعنون بفلسطينىة الرواية . سورىة كانت أم مصرىة ام عراقىة ... ، و تحىل سريعا الى أمر الرواية و الحرب . ثمة خطاب زوائى اليوم للصراع المسلح و غير المسلح ، الصراع المصرى الذى تخوضه الأمة العربىة مع الصهيونىة فى كيانها الاسرائيلى ، و فى غيره . و اننى اذ أعود الى البحث فى هذا الخطاب ، بعد عقد من المحاولة الاولى ، فمازلت اهجس بكلمة فضل النقيب فى دراسته لعالم غسان كنفانى حين قال (كلمة فلسطينىة كما هى مستعملة هنا و فى كل المقال تعنى الانسان العربى بعد ١٩٤٨) . أجل ، اننى اردد هذه الكلمة اليوم فى أواخر الثمانىينات ، كمواطن و ككاتب لهذه الصفحات ، و استمىح القارئ عذرا ، إن وجد فى بحثى يدعى الجدىة بعض الذاتىة و هو تعليل قد لا يغفره بعض الزملاء النقاد الذين يحرصون على الموضوعىة و استقلالىة النص .. الى آخر المنظومة المعروفة . لكن ماذا افعل- إن كاتب الكتابة فى بحث كهذا تضغط و تدغم المواطنىة

بالمحاولة النقدية أو بموقع الدارس ؟

إننى أرجو أن أكون فى هذه المحاولة فلسطينيا وقارنا ، مواطننا لا ناقدنا خلى البال متمرسا بكرسى الدارس ، ولا عربيا متفرجا متمرسا أيضا بقطريته السورية أو غير السورية . وهذا الهاجس ليس بعيدا عن استخدام مصطلح الخطاب الروائى ، ولعله لن يكون بأس من الوقفة هنا قليلا .

١ - الخطاب الروائى :

فى السنوات الاخيرة شاعت فى لغتنا النقدية كلمة (الخطاب) كترجمة أخرى لكلمة Discours إضافة إلى الترجمة المعهودة (القول) .

وشأن أى مصطلح ترافقت إشاعته بالنطيس والاستعراضية . لكن تواتر الشكل النقدى العربى ، على مستوى بلورة مفاهيمه ، وتدقيق مصطلحاته ، ولغته عامة ، وانضاج علاقته بالآخر الغربى ، غير الاشتراكى والاشتراكى ، واجتهاده فى حقله نظرا وتطبيقا ، كل ذلك قد ساعد على تحقيق استقرار سريع لتلك الكلمة ، لذلك المصطلح ، وبالتوازى والتفاعل مع استقراره فى الجوانب الأخرى للشغل الثقافى . ولا يعنى ذلك بالطبع أن جماع تحديث الشغل النقدى العربى لم يعد يعرف ما يريكه أو يعطله أيضا فى مستويات أخرى وحالات غير قليلة ولاهينة .

للوهلة الأولى يترادف إذن الخطاب مع القول . ومنذ الوهلة الأولى تنزاح كلمة الخطاب عن مألوف استخدامها فى موروثنا النقدى واللغوى ، حيث دائرة (الخطابة - الخطيب) . لكن فى موروثنا الفلسطينى ما يؤسس للكلمة هذه فى حمولتها الجديدة واستقرارها القريب العهد كمصطلح نقدى .

لقد كانت تعنى فى هذا الموروث كما يعبر محمد عابد الجابرى لدى الفلاسفة : قول الكاتب ، وكانت تعنى لدى المناطق : مقروء القارئ^(٤) وعلى أساس من ذلك وبعيدا عنه ، فإن (الخطاب) اليوم هو انتاج القارئ والكاتب ، وجهان لعملة واحدة : قول الكاتب وقراءة القارئ .

وإذا كان الجابرى قد عبر بالخطاب الروائى عبورا ، فإن الآخرين ممن أركزوا قولهم فيه ، ظل هاجسهم ما تقدم ، وإن كنا نلمح مرة تركيزا على إقامة البنية ، على الصياغة^(٥) ، ومرة على الرسالة^(٦) ... وما يهمنا هنا فى هذه الوقفة القصيرة أخيرا هو التشديد على نهوض الخطاب الروائى على ذلك الفهم لحياته وملوكه ضمن عالم مصنوع من تعددية الصوت وتعددية اللسان . والشغل على الخطاب الروائى إذن يعنى الشغل فى التعددية فى الحوارية ، فى ديمقراطية التعبير ، فى الانتاجية : انتاج الرواية وإعادة انتاج القارئ لها ، وصيغة الخطاب هنا تضطلع بإضفاء التخيل حقا على النص الروائى . وليس أمره إذن أمر المقولات والأطروحات التى تحملها الرواية وحسب^(٧) . وإذا كانت كل رواية لا تنطوى على سائر ما تقدم ، فإن ذلك لا يحول دون قراءة ما فيها من خطاب مادامت رواية . ومحاولة قراءة الرواية العربية المنتجة خاصة منذ السبعينات على ضوء هذا الفهم العام للخطاب سوف تغنيه ، وهى بذلك تساعف الشغل النقدى كما يساعفها هو من أجل مستقبلهما معا :

٢ - في الرواية والحرب :

الكلام السابق في الخطاب الروائي هو علامة عامة أولى أسوقها هنا ، لأتبع الآن في علامة عامة أخرى تتصل بكون الرواية العربية المعنية بالصراع العربي الاسرائيلي تجيل سريعا الى امر الرواية والحرب .

الحرب - أو السياسة المسلحة - هي بألوانها جميعا قابلة للتاريخ . والحالة العربية الصهيونية أولا والاسرائيلية بعد قيام اسرائيل حالة حرب بهذا المعنى الذي ليست الجيوش النظامية غير واحد من عناصره . والأدب العربي الحديث مثل سائر مناحي الوجود العربي معنى بهذه الحرب . إنها بمعاركها ، بأسراها وقتلاها ، بتسلحها ومعارضاتها وهناتها واحتلالاتها وانسحاباتها ، بشجونها واستنزافها الاقتصادي وعسكريتها للمنطقة من الرحم حتى داخل القبر ، بوحشيتها وحضارتها ، بعالميتها وسوى ذلك كله هي المناخ الذي ينتفخ هذا الادب العربي الحديث ، سواء صدحت الدعوى بأولوية الكلمة الرصاصية بكل ديماغوجيتها ودوغماتيها ، أم صدحت الدعوى باستقلالية النص بكل وجاهتها أو ادعاءاتها الحديثة والحضارية .

ولأن الامر كذلك بحمباني فقد يكون من المهم في هذه الفقرة الإشارة الى :

★ السياسي في النص الروائي المعنى هنا . ذلك ان رواية الحرب رواية سياسية ، Political Novel أي رواية يكون فيها الدور القالبى أو التحكمي للخطاب السياسى كما حدد ارفنج هاو ، الكاتب الأمريكى ، في كتابه (الرواية السياسية) .

★ هذه الرواية تحدياتها الفنية كما الايديولوجية أكبر ، إذ عليها ان تحيل الأفكار أو الايديولوجيات الى حياة . عليها ان تغامر في اشكالية الرواية بين الراهن والتاريخ ، عليها ان تخوض مغامرة الرواية التاريخية والوثائقية . وعبر هذه المغامرة ثمة السؤال الكبير عن فلسفة هذا الكاتب أو ذاك . فليس الأمر فقط أين يقف النص من الصراع الذي يكتبه ؟

★ فلنعد اليوم قراءة ما كتبه عبدالكبير الخطيبى منذ أكثر من عقد حول الرواية المغربية ، وهو ما أحسبه يخص راهن الرواية العربية عامة ، كما يخص ما هو منها رواية الصراع العربى الاسرائيلي خاصة . قال الخطيبى : « ان تتبع العلاقة بين الأدب وبين التطورات السياسية ، يظهرها وكأن الرواية تلاق واقعا يقلت منها باستمرار . انها عندما تحاول تملك الحاليات ، تتعرض لاضاعة خصائصها النوعية ، وإذا ارادت أن تجعل مسافة بينها وبين الحاليات ، فإنه يبقى عليها ان تعرف كيف تحقق ذلك ، وعلى أى مستوى ، ومن ثم يصبح التاريخ - بالاضافة الى الكتابة وفنياتها - هو الوحش المفترس بالنسبة للكاتب المغربى» (١) .

★ ويتصل بقول الخطيبى التوكيد على ان أيا من موقلتى (التخمر والاختزان) أو (الراهنية) ليست بحد ذاتها شهادة حسن أو سوء سلوك فورية . هذه واحدة ممن غامروا في رواية الحرب نزل : « ان ولادة هذه الرواية في لحظة الصخب والعنف لا يعنى بالضرورة انها غير مختمة ، كما ان إصدارها - أو حتى كتابتها - بعد عشرات السنين ، لا يعنى بالضرورة أيضا انها اختمرت ، أقول هذا وفي ذهني أعمال كثيرة ، تفجرت وسط ظروف مشابهة .. سيمفونية موسيقية رائعة لقنان كتبها أثناء حصار ليننغراد .. صرخات ناظم حكمت في السجن .. غضب بابوا نيرودا .. بل ان

بعض الكتاب يستترون بضرورات تخمير العمل الفني هرباً من اتخاذ موقف ، وتكون النتيجة أحياناً اجهاضه»^(١)

انها غادة السمان التي تنبأت بالحرب الأهلية اللبنانية في روايتها (بيروت ٧٥) وعاشت هذه الحرب في روايتها (كوابيس بيروت) وتابعت الحرب انتاج نصها الروائي عبر غادة السمان في رواية (ليلة المليار) ، وهذه الحرب (الأهلية) لم تكن قط الا واحدة من لحظات الحرب العربية الاسرائيلية الهامدة المتقدة .

ووما ضربته غادة السمان من أمثلة بصدد نقطة واحدة من الأدب العالمي، يبين لنا حين نحدده بالرواية والحرب كم أعطت هذه المعادلة إبطالا وكم خلّدت إبطالا . كم جسدت صراعات نفسية وعلاقات انسانية وشبكات اجتماعية وتطورات وانعطافات معقدة وحادة . كم فجرت من أشكال روائية وكم كشفت من زيف بنيانات روائية .

وحدهما الحرب الأهلية الاسبانية غدت معين مئة وستة وثلاثين كاتباً ، منهم اربعة وسبعون اكنفوا بوصف الأحداث ، والآخرون ذهبوا الى ما هو أبعد من ذلك ، الى كل ما يتصل بذلك الحرب ، من أول قطرة دم حتى آخر قبلة .

النص الروائي العربي المعنى هنا ، وراءه هو خاصة روائع باسترناك وشولوخوف وتولستوى ومحمد ديب ، اهر نورغ وهمنغواي ، مالرو وكاتب ياسين وسوامه وسوامه . وعلى الرغم من ذلك ، فلنستارع الى استباق الكلام ، ولنؤكد ان الخلل لا يزال كبيراً بين ما تعنيه الحرب في تاريخنا الحديث وبين الانتاج الروائي .

يوسف القعيد، الروائي الذي قدم (الحرب في بر مصر) ذهب منذ مطلع السبعينات الى ان الرواية العربية ما تلبث ان تسقط حال وضعها على محك الحرب^(٢) . وإذا كان قد طرأ منذ ذلك الوقت حتى اليوم انتاج روائي عربي يفرض التحرز في التعميم فإن نقضه ما يزال بعيداً ، فلم يبدو الأمر كذلك ؟

من الاسباب الرئيسية التي يخل الى انها تقف وراء ذلك كون الفن الروائي العربي مازال حديث العهد رغم العقود التي انقضت على ظهوره ، وحالات التضج التي شهدتها العقدان الأخيران بخاصة ، حيث طلعت أعمال صنع الله إبراهيم وعبد الرحمن منيف وحيدر حيدر وهاني الراهب ورشيد بوجدرة وسوامه ، فحق للرواية العربية بذلك ان تدخل المشهد الروائي العالمي من أوسع أبوابه . قد يتحجم دور هذا السبب حين يقرن الى ما اسفرت عنه السبعينات والثمانينات من انتاج روائي ولكن لا ينبغي ان ينظر اليه أو الى سواء من الاسباب الاخرى كل بمفرده فجلة الاسباب مجتمعة تعود الى ذلك الخلل الذي ذكرنا .

فالتحدى الأكبر أمام الروائي العربي ، إذ يتصدى للصراع العربي الاسرائيلي هو حجم وخطورة المحرمات ، شأنه شأن المبدع العربي عامة - كاتياً أم سياسياً أم اقتصادياً - حين يتابع ما تقتضيه كتابة الحرب من الذهاب الى عمق الأوضاع السياسية ككوى وعلاقات ، فهذا هنا يكمن قفس الأقداس الرسمي العربي .

ولئن كان في هذا الواقع الذي يتفاقم يوما بعد يوم ، وليس سنة بعد سنة ، فيما بين المحيط والخليج ، عذر ما أو تعلّة ، فإنه هو عينه الذي يدفع بالروائي العربي وبالمبدع العربي عامة إلى أن يحمل صليبه على كتفيه ويتقدم ، سواء أوجد من يريحه منه أم ظل مثل دعبل بن علي الخزاعي يدور فيه ، لا يجد من يزيله عنه حتى إلى القبر .

ومن هذه الأسباب يمكن أن نعد أيضا عدم خوض الكاتب العربي للحرب الا في حالات نادرة . وبالطبع ليسنا نعني هنا المعاشية كشرط لازم وحيد ، ولكنها أيضا كما يدل تاريخ الفن الروائي هي في حالات عديدة وهامة الصاعق المفجر للموهبة .

٣ . حول الخطاب الروائي لآخر :

كان نصيب المواطن العربي عامة ، والكاتب خاصة ، قبل هزيمة ١٩٦٧ من معرفة الطرف الآخر من الجبهة محدودة جدا وإنشائيا جدا ومن بين الأفضال الجمة التي تفضلت بها تلك الهزيمة انها اتاحت فتح كوة على ذلك الطرف ، ليس لتبادل الرسائل والزيارات ، بل للمعرفة ، لفضح الجهالة والتجهيل اللذين يسمان السلوك العربي الرسمي حيال المواطن في هذا الصدد وفي سواء .

لقد بات بين يدي المواطن والقارئ قدر ما من الانتاج الروائي الصهيوني ، داخل وخارج اسرائيل . وإذا كانت البقطة الحازمة ضرورية حقا لإزاء الغزو الثقافي الصهيوني ، فإن معرفة ماذا يجري هناك وكيف يجري ضرورية أيضا وجدا ، من المظاهرة إلى الرواية إلى دق وأخر ما في آلة الحرب الاسرائيلية .

لقد استخدمت الصهيونية الرواية كجزء هام جدا في آلتها الدعائية الكبيرة والخطيرة ، واعتمدتها سلاحا فعالا في حربها ضد العرب ، حتى قال أحدهم : ان اسرائيل قد غزت الانسان الأوروبي . في جملة ما غزته به . بالروايات ، التي هي بالتالي أفلام سينمائية وتليفزيونية ومسلسلات إذاعية ..

والموقف الصهيوني من أمر الرواية والحرب عريق ، يعود إلى هرتزل وجورج ايليوت التي يحمل أحد شوارع تل أبيب اسمها ، وتصدر في اسرائيل الطباعات المتتالية المثيرة من روايتها .

في هذا الموقف يبدو جليا كيف جعلت الصهيونية عبر تاريخها للرواية محاور أساسية ، تنهض على احتقار كل ما هو غير صهيوني ، وإسباغ البطولة على كل ما هو صهيوني . لقد تبدلت شخصية الصهيوني في الرواية منذ هرتزل فلم يعد ذلك المستصغر المتهم بل بات ذلك الثائر المتهم . هكذا جاءت اعمال جابوتسكي الأب الروحي للأرجون ، والذي بلغ بمهارته الروائية حدا استوقف غوركي وتولستوي . على ان المنعطف الأهم في السيل الروائي الصهيوني كان بعد حرب ١٩٤٨ ، حيث جاء الحقار العرب ، والفرار من جحيم النازية إلى ارض الميعاد ، وعصمة الصهيوني عادت تتعالى مثل القول القديم بشعب الله المختار .

إن هذا المنعطف ظهرت الروايات التي تكتب عن حرب ١٩٤٨ جزئيا ، أو بصورة عامة ، ثم راح البطل الروائي الصهيوني يبدل من جلسته القديمة ، فلم يعد البطل السابق المهاجر أو الوافد عنه . صار الآن ابن اسرائيل الدولة ، واسرائيل الحرب المستمرة . وإذا كان ثمة صوت محدود

وخافت جداً يعاكس التيار الروائي هذا ، دون أن يعنى أنه أقل صهيونية كما في رواية خربة خزرعة التى ترجمت للعربية مؤخراً فإن الرواية الصهيونية بعامة تنصدى - وبمهمة محربية تماماً - لكل شئون المعركة ، مرددة، اصداؤه دعوة شاموئيل يوسف عجنون الذى ، نال جائزة نوبل عام ١٩٦٦ - على لسان بطلته تاهيلا : «اننى أدعو الله ان يأتى اليوم الذى تتوسع فيه حدود اورشليم حتى تصل الى دمشق وفى كل الاتجاهات» .

ليس الأدب العربى الحديث معنيا بالحرب كما تقدم فى فقرة سابقة ، أكثر من الأدب الاسرائيلى : انها ايضا المناخ الذى ينتفسه الكاتب الاسرائيلى . ولكن اذا كانت الحرب العربية الاسرائيلية تنزع هنا الى السلام العادل - دون أن ندخل فى التفاصيل الراهنة التى تصنعها موازين القوى - فانها هناك على الطرف الاخر من الجبهة ، لا تنزع إلا الى الحرب . ولعل هذا الكلام يجد مصداقيته فى ممارسة اسرائيل لما كان فى كامب ديفيد طيلة السنوات العشر الماضية .

السلام جزئومة اسرائيل القاتلة ، إن لم يكن سلامها . هذا ما جهر به عاليا جان هيرلان المشرف على المؤتمر السادس عشر لليهود الناطقين بالفرنسية ، والمنعقد فى فرنسا قبل كامب ديفيد ، وهو مايجهر به قبله وبعده صهيانية مفكرون وساسة ورعا .

السلام الذى يرضى اسرائيل هو هدنة بين حربين ، وعازار وايزمان هو الذى قال ذات يوم : ان امن اسرائيل واطمنانها لا يتحققان حتى تحلق الطائرات العسكرية الاسرائيلية فوق سماء المنطقة كلها . وعلى الرغم من ان الطائرات الاسرائيلية قد ضربت فى تونس كما ضربت فى العراق ، إلا أن السلام الاسرائيلى المنشود أدهى .

ماذا يفعل هذا المناخ فى الرواية ؟ إنه السؤال الذى علينا أن لا نمل من متابعتة .

٤ - حول الخطاب الروائى الفلسطينى :

بالطبع ، ليس هذا المناخ وحده ما يملأ الأرض المحتلة فى فلسطين وفى سواها . فثمة أيضاً هذه الحجارة التى ما فتئت فى نهاية عام ١٩٨٧ وبداية عام ١٩٨٨ تنهال من الأذفال والنساء والشباب والشيوخ الفلسطينيين على آلة القمع الاسرائيلية . ثمة هذه الحلقة البارزة الجديدة - الانتفاضة كما شاع اسمها - فى سلسلة العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية . وهو العيش الذى انتج (سداسية الأيام الستة) على يد أميل حبيبى كما أنتج (الى الجحيم أيها الليلك) على يد سميح القاسم ، انه العيش الذى فعل ايضا فعله فى انتاج الكاتب الفلسطينى خارج الأرض المحتلة ، فضلا عما فعل فى هذا الانتاج ذلك المناخ العربى الذى ذكرنا ، فكانت روايات غسان كنفانى ويحيى يخلف ورشاد ابو شاور ومحمود شاهين ويفصل حوراني واحمد عمر شاهين وسواهم .

فى جوهر الخطاب الروائى للصراع العربى الاسرائيلى يأتى هذا النص الروائى الفلسطينى الذى انتجه العيش الفلسطينى تحت الهيمنة الاسرائيلية وفى الشتات العربى ، ها هنا يكون على الوقفة أن تطول مع النصوص ، كما فى الخطوة التالية ، حين ننتقل الى النص الروائى العربى ، الفلسطينى ايضا ، الذى انتجه الكاتب العربى خارج الأرض المحتلة من اسرائيل ، وخارج الشتات الفلسطينى



فى أرض العرب ، هذا الكاتب المواطن الذى غدا كما قال فضل النقيب منذ عام ١٩٤٨ فلسطينيا .
ولا نسام من ترداد ذلك وتكراره .

★ ★ ★ ★ ★

الوقفه الآن هى مع (الأرض الحرام) لمحمود شاهين^(١) التى جاءت فى ثلاثة أجزاء ، ضمن كتاب واحد والأجزاء الثلاثة على التوالى هى : الجذب - الرحيل الى شمال القدس - الغضب .

فى الجزء الأول سلم النص أهم مفاتيحه . ثم راح يبحر بالقارىء عبر الجزأين التاليين ، فيما اسفر عنه وأفضى اليه ذلك الجزء ، فضلا عما راح كل من تالييه يولده بدوره . ولعل المفاتيح الأساسية لجملة بنیان هذا النص ان تكون : الانسان ، الطبيعة ، التاريخ .

المفتاح البشرى أولا إذن . إنه تجمع فردى كبير ، اغلبه من الرعاة والفلاحين . وفيه ايضا المعلمون والطلبة والحرفيون ، فيه أو يتصل به البداة واليهود وشئى ممثلى السلطة الملكية . ويبدو الكاتب شديد الحرص على ان لا ينسى أحدا من هذا الجمع الهائل لبشر روايته . ولكن لما كان ذلك ليس بوسع لعبته الروائية ، فقد استأثر بالنصيب الأوفر بعض الأمر وبعض الشخصيات . هكذا احتل التجمع الفردى المشهد فى الجزء الأول ، واحتلته رموز السلطة والمعلمين والبداة واليهود مع ذلك التجمع فى الجزء الثانى ، وانضافت فى الجزء الثالث رموز أخرى للسلطة فى سجن القدس .

هذا المفتاح البشرى متحد بالمفتاح الطبيعى . المفتاحان بالغا التماهى . فالطبيعة هنا كالانسان (الفرد والجماعة) . الأرض القاحلة والسماء الشحيحة والحيوانات والطيور والوديان والجبال والصحراء والحراج والمراعى كلها إنسان أيضا . بعبارة أدق الانسان والحيوان والأرض ثلاثى فى واحد ، وفى ذلك يتبلور المفتاح الثالث : التاريخ . التاريخ بما هو صراع الانسان والطبيعة وصراعه الاجتماعى . الصراع ضد الجذب والموت ، ضد القمع والاستغلال ، الصراع من أجل العدالة والعلم والحب .

لاتقدم الرواية عرضاً تنكرياً للتاريخ . لاتخلب اللب بأبطال مركبين فوق التاريخ ، أبطال لا تاريخيين . على النقيض من ذلك تفعل في تصوير وتحليل العلاقات بين الفرد والتاريخ ، فيكتسب التاريخ بذلك عنوانه الانساني ، ولا تغفو المسألة وقائعية أو ثنائقية أو غرائبية . وفي الوقت نفسه يؤصل الانسان (الفرد والكتلة) في الفن يمثل هذا العمل تاريخيته ، فلا يبقى ذلك المهمل ، أو ذلك المؤمل ، أو ذلك الخارق .

تهض الرواية على العناية الفائقة بالحدث ، وفي الاطار الطبيعي والبشري الجماعي دفع ذلك بالنزوع الملحمي الى الاعلان عن نفسه هنا وهناك عبر اختيار اللحظة (فرح - عمل - صدام ..) واللبوس اللغوي المفارق لما يسود الرواية من بساطة وإيثار لأقرب السبل ، (لا ان هذا النزوع لا يكاد يومض حتى يختفى على نحو يوحى بأن الكاتب يلجم انجذابه للاغراء الملحمي أو يعجز عنه فيقتنع باليسير ، ويؤوب من المغامرة البنائية والاسلوبية كبير القناعة .

ربما أمكن القول ان هذه الرواية نص آخر في دراما الشعب الفلسطيني اثر النزوح الأول عام ١٩٤٨ . دراما بالمعنى المدرسي ، فيها من التراجم والكثير (مشاهد الرخيل - مشاهد الصراعات العشائرية) وفيها من الكوميديا الكثير (مشهد كتابة وثيقة قيام المشروع التعاوني) . دراما تستدر الموع حقا وتفجر الضحك حقا . ترسم الواقع المرير وترسم الحلم العسير . ويبدو ان الكاتب في محاولته تجسيد ديالكتيك الحلم والواقع قد غلب النبرة الايديولوجية في خطابه ، بما لا ينسجم مع دواعي وامكانات نصه وبعض شخصياته . ومن الطريق ان يلاحظ المرء انه كلما قارب النص وضوح الايديولوجيا لدى مختلف الشخصيات كلما برز اصطناع وتدخل الكاتب ، وعلى العكس ، كلما غاصت الشخصيات في الحياة ، في يوميات ودقائق صراعات وحبا وفقرها ، كلما اتقنت حيويته ، وتالت تلقائيتها ، واستقرت قدرة النص على الاقتناع والتأثير . بعبارة اخرى : كلما انسربت بفاعلية اكبر ايديولوجيا النص في نسج الخطاب الروائي .

لقد كانت مغامرة محمود شاهين في (الارض الحرام) طموحة وكبيرة وشائكة . فالعالم هنا شديد التعقيد والثراء والتأجج . انه عالم الصراع ضد الصهيانية والسلطات القمعية ، عالم الصراع العشائري والصراع مع الطبيعة . ولئن حمل الخطاب الروائي لهذا العالم نكهة الكاتب الخاصة فإنه أيضا يعمق النكهة الفلسطينية في الخطاب الروائي العربي ، يثرى هذا الخطاب بنبعه الفلسطيني المتفجر من البحر العربي الى البحر العربي .



من المعروف ان بن غوريون كان لا يفتأ يردد : لا لاجيء ولا شبر أرض . انه الصراع على كل حبة تراب بما هي حبة تراب وبما هي ايضا تاريخ وحياة . وفي (الارض الحرام) مثلما في سائر الأدب الفلسطيني لا بد ان يكون لحبة التراب ، للأرض ، هذا الموقع الخاص في النص ، مفردة وبنية وروية . ولأن عملية غسل الذاكرة العربية ناشطة ، ولأنها تشهد بعض النجاحات السهلة والسريعة في ساحة الصراع . العربي الاسرائيلي ، فقد اخترت تلك الوقفة مع (الأرض الحرام) رغم ان الروائيين الفلسطينيين الآخرين اوسع شهرة من صاحبها ، ورغم انهم كتبوا الأرض ايضا .



والسبب عنه اختار من بين روايات رشاد أبو شاور (أيام الحب والموت) التي صدرت عام ١٩٧٣ . إنها تعود بنا أيضا الى بداية عصر التشتت الفلسطيني حسب عبارة أثيل مائين . تعود بنا الى صيف ١٩٤٨ لترصد الهزيمة والخيانة والتخلف والعجز ، وأخيرا : النزوح ، مؤكدة من خلال ذلك كله على حبة التراب .

هل كانت الأرض هيته حقا على الفلسطيني كما يراد له ولنا ان نصديق في هذا الزمن ؟ من الذي فرط بها فباعها أو ضيعها أو تركها ناجيا بكل خفيف وثمين ؟

في سورية ، لم يعد ثمة من ينكر سوى القلة القليلة كيف حاولت شركة أصفر الزراعية ذات يوم ، قبل ثلاثة أرباع القرن ، ان تشتري أو تستأجر أراضى غوطة دمشق ، في الوقت الذي كانت حركة شراء الأرض ناشطة في نابلس ، وكان الفلاحون والبورجوازية الصاعدة الضعيفة تقاوم عملية الشراء الصهيونية الصريحة أو المواربة .

في دمشق كانت محاولة الشراء مواربة . فالشركة المذكورة فرنسية الأسم صهيونية الرأسمال . ولم تستطع ان تخفي حقيقتها ، ولذلك هب الفلاحون وهبت البرجوازية الدمشقية الصاعدة والضعيفة ضد الشركة ، واخفقت المحاولة التي مالبت ان تكرر في العراق فأخفقت ، ولكن أمرها لم ينقطع هنا . ولاننى كمواطن عربي ، مدعن للمحرمات اكتفى ، بتذكير القارئ باسم هذه الشركة التي مازالت ، في بعض اراضى العرب الصحراوية تقيم الثورة الزراعية ، والتي لعبت دورا تقدمي المظهر من قبل في بلد عربي آخر اذ أدخلت المكننة والرسملة الى ريف خصيب وبالغ التخلف ، ولكنها السائرة الصهيونية القديمة الجديدة .

يطل رشاد-أبو شاور الفلاح العجوز (جيل الأجداد) بوصى حفيده النازح وهو على صدر امه : «شاييف هالشجر» ، هالتين والزيتون والعنب ، هالأرض اللي مثل الحنون .. هاذى لك ، يوم ما ترجع إلها تذكرنى .. اتطلع فيها مليح . خليك تظل تذكرها حتى ترجع إلها»^(١) ان رواية (أيام

الحب والموت) تلح في فضح الطبقة الاقطاعية في منطقة الخليل - وقرية ذكرين . حيث يمكن الرواية تحديدا . هذه الطبقة هي التي تعاملت آنذاك مع الصهاينة ، وقبلهم مع الانجليز ، وقبل اولاء وأولاء مع الأتراك . وهي التي سيطرت على الأرض بوسائل شتى منها الطغيان العشائري ومنها مغازلة الوجهاء والأعيان ومنها فرض الاتوات والسخرة على الفلاحين ، وفي كل مرحلة : الأتراك والانجليز والصهاينة ، قام من بين الفلاحين الفقراء من يقاوم ، فأبو عمران يقتل الاقطاعي هاجم ويتحول ضريح الفلاح للتائر الى مزار القدس للقرية . ومحمد (المرايح) يخطو بالمقاومة الفلاحية خطوة أبعد ضد الانجليز ، وخاصة في فترة حلفهم غير المقدس مع الصهيونية إبان الانتداب . ويقضى محمد شهيدا في الحركة الاولى بين فلاحى قريته ومستوطنى كيبانية موسى ، هذه المستعمرة الصهيونية التي أقيمت بجوار ذكرين ، والتي لم تكن لتقتصر لولا تدخل الانجليز .

لم يهدأ الصراع في ذكرين قبل صيف النزوح ١٩٤٨ . في ثورة عز الدين القسام ١٩٣٦ - ١٩٣٩ قلعت ، وفي المعارك التي سبقت دخول جيش الانقاذ أبليت . ولكن الضابط الكبير في هذا الجيش اذ حضر الى القرية فقد كان برفقة (داهم العاونة) الذى عين قائدا للمسلحين !! الاقطاعى يعين بدلا من الفلاح المقاوم المجرب ، والخيبة المريرة والحاقدة والمتسائلة تطبع وجوه الفلاحين الذين يتعرفون في حملة . جيش الانقاذ على الشاويش المصرى الصعبدى حسن . لقد فر حسن من الحملة على السودان الى جيش الانقاذ ليحارب مع الفلسطينيين ، ومن هنا توطدت صلته بالعسكرى السودانى مجيد . وفي جلسة مكاشفة مع الفلاح - الذى كان يفترض ان يفود المسلحين بدلا من الاقطاعى يقول الشاويش حسن : ما يجرى في الصعبد يشابه ما يجرى هناك .

تقل الرواية بفقرة لاحقة لما بعد ١٩٤٨ حيث يجرى تعقب الاقطاعى والضابط في مدينة الخليل لكن إصابتها لا تكون قاتلة .

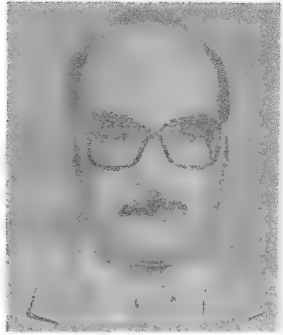
حسنا . لم تكن الاصابة قاتلة ، لكنها الاشارة الى بداية الفصل التالى من الملحمة الفلسطينية منذ اربعين عاما . انها قدر ذلك الولد الفلسطينى النازح على صدر امه صيف ١٩٤٨ .

★ ★ ★ ★ ★

حربا بعد حرب ترى رشاد أبو شاوور يقدم رواية أثررواية ، آخرها كانت (الرب لم يسترح في اليوم السابع) ^(١) الحرب ١٩٨٢ ، ومرة أخرى في سبيل (الغة المنسية - مع الاعتذار لأريك فروم - أختار رواية (البكاء على صدر الحبيب) ^(٢) لحرب ايلول ١٩٧٠ .

لقد امتلأ الخطاب الروائى الفلسطينى بعبارة الحرب ، وخاصة منذ ايلول ١٩٧٠ ، ولم يكن الانتاج الروائى العربى بعامة أقل امتلاء . انها العبارة الروائية عن المخاض الفلسطينى والعربى ، حيث تطلع أوراق الاتكسار والشهادة والخيانة ، حيث يطلع المثقف المقاتل الملوث بالبورجوازية الصغيرة ، والمقاتل العادى المنبثق من القاع الاجتماعى ، حيث المنظمات والسلطات .

في هذه الرواية مشى أبو شاوور قدما - رغم الفاصل الزمنى القصير . بينها وبين سابقتها في رسم الشخصية وفي صناعته الدقيقة البسيطة



الشفافة التي تجعل نصه الروائي أقرب الى الحكى الشعبى ، بدءا من الالاح على العامية الفلسطينية الى جملة البنيان الروائى .

ها هنا ترك الكاتب لكل شخصية ان تترجم لنفسها وتضىء سواها ، دافعا بتوتر النص مع كل إضافة وشخصية وخطوة ، ليرسم هذا المال بعد الحرب . فبعد مرحلة غيفارا وهوشى مينه ، وحرب العصابات وسائر مفردات اللغة المنسية اليوم جاءت مرحلة (فن الحب) ، موسم الموت المجانى ، ولعل رشاد ابو شاور قد كان من أجراً وأول الكتاب الفلسطينيين الذين غامروا بفتح الجرح على آخره ، والتبصر فى السلبيات والأخطاء ، ومواجهة الذات ، بعيدا عن الزيف والترجسية واسلوب النعامة . هكذا جاء خطاب (البكاء على صدر الحبيب) يصدح : الذين قادوا الهزيمة هم هم ، لم يتغيروا ولم يحاسبهم أحد . والذين جاءوا متأخرين ولعبوا بالشعارات التغيرية سكتوا حين ألقيت أفواههم بالبريق ، ونقرأ : «انتم الذين تجلسون فوق . انتم الذين تعيشون حياة لا يحياها وزراء .. انتم الأمراء الجدد ، كنتم تصدرون الأوامر من دمشق ودرعا وبيروت .. كانت أجهزة اللاسلكى وسيلتكم النضالية .. اللعنة على الكذابين» (ص ٢٨ / ٢٩) .

حين تعاد قراءة (البكاء على صدر الحبيب) اليوم يتجلى بقوة كم كان فى خطابها من نبوءة ، وخاصة لهذا الشتات والمآل الفلسطينى بعد حرب ١٩٨٢ .

لقد أخذت فلسطين مع حرب أيلول ١٩٧٠ وحرب بيروت ١٩٨٢ الأهليتين ، تغدو فى أس العنف الذى تشهده الأرض العربية اينما كان وكيفما كان . وإذا كان ثمة بعض المبالغة فى مثل هذا التعميم حتى اليوم فلن يكون من المبالغة أن يقال ان الصراع العربى الاسرائيلى هو فى أس العنف الذى تشهده الأرض العربية ، اهليا كان ام نظاميا . وإذ اصح ذلك ، وان بقدر محدود ، يغدو

من المفهوم ان نرى التعبيرات الفلسطينية العديدة في الخطاب الروائي العربي ، ان نرى تعبيرات الصراع العربي الاسرائيلي العديدة في هذا الخطاب وهذه النقطة سوف نعود اليها فيما بعد ، اما النقلة التالية فهي الى نص روائي فلسطيني آخر يقيم كاتبه في الأرض المحتلة ، وقد عرف كشاعر لا كروائي ، انه سميح القاسم في (الى الجحيم أيها الليلك)^(١) .

★ ★ ★ ★ ★

الآخر ليس الاستعمار فقط .

كما الرواية العربية بعامه ، طرحت الرواية الفلسطينية المكتوبة في الداخل خاصة اشكالية وعي الذات والعالم ، وعي النحن والآخر ، عكس الاتجاه الذي كان مائدا في الرواية العربية ، حيث بانت بؤرة الصدام في ، مركز النحن لا في مركزه ، الآخر ، وحيث لم يعد الآخر هو الغرب الاستعماري المعهود فقط .

وفي هذه التجربة الفلسطينية ما يميزها بنماذجها المحدودة ، حتى الآن . فالآخر لم يقدم من مركز محدد ، بل من شتى المواطن التي هاجر منها اليهود إلى فلسطين . والآخر هنا هو مستعمر مستوطن ، والصراع معه مصيري بالمعنى الملموس لكلمة الحياة والموت . ولعل التجربة الجزائرية من هذه الزاوية هي الاقرب الى التجربة الفلسطينية .

تحمل رواية سميح القاسم عنوانا إضافيا هو (حكاية اوتوبوغرافية) . وهذا ما يثير مشكلية تحديد الجنس الأدبي ولور كل من النص والمبدع والناقد في ذلك . ثمة ها هنا ما نفع عليه عادة في الحالة الاوتوبوغرافية من مادة ، ولكن ذلك ليس سوى واحد من العناصر الفنية العديدة واللغنية التي يجسد النص جلها .

البطل هنا كما هو في الروايات المماثلة : شاب مثقف . ورحلة البطل من حيفا الى تل أبيب الى القدس الى حيفا هي الحركة الأساسية . الاثنيات السيرية متوافرة ، والحكي ، والتذكر ، والتميز ، والاسطورة ، ولعبة توازي المستويات الزمانية والمكانية ، الأمر الذي صنع بجماعه وباندغامه وبجدليته الفنية عالما موارا بالدلالات ، لم يعد النص معه حكاية أو اوتوبوغرافيا أو حكاية اوتوبوغرافية وحسب . وكثيرا ما يكون تدخل المبدع أو الناقد في تحديد جنس النص عامل تشويش .

مع هذا النص يجد المرء نفسه إزاء عمل روائي بالغ الشفافية ، ولعله شديد التأذي من العملية التحليلية ، ولكن ذلك هو (الشر) الذي لا بد منه . أقتنم للنحن تنبؤ هنا في : الأنا ، الفلسطينيون ، العرب ، تلمس هذه الأقتنم - وإزاءها الآخر - يتطلب مراقبة الضمائر في النص .

أقتنم الآخر هي : روت ، إسرائيل ، موسكو .

العلاقة التي يجسدها النص بين الأقتنم الستة ، وخاصة عبر الحركة الأساسية ، الرحلة المذكورة ، تؤخذ بالواقع الاحتلالي (اللامعقول) . هكذا ينتج خطاب روائي معقول جدا ولا معقول ابدا . خطاب تتداخل فيه الأزمنة ، تنقص الشخصيات ، يكون الحكي والسرد والشعر والغناء والاسطورة . خطاب يرمى بدلالاته على طريق تطور الموقف في الواقع الاحتلالي الصهيوني ، حيث ليس للنحن سوى المكان والفعل واحتمال الفعل ، وبالتالي استعادة الزمان الضائع ومعاينة



الزمان القادم . الموقف من الجدل المفيد في عقود قليلة يرسم على النحو التالي :

- النحن الفلسطينية تتحول من السلب الى الايجاب بحدود الفعل باتجاه (دنيا) .
- النحن العربية مصادرة من جيش الانتقاذ حتى السادات .

- الآخر/ العالم محدود الفاعلية (التقدميون : روت) ولكنه أيضا أساسى الفاعلية حين يتحدد بموسكو .

الآخر/ اسرائيل : الصراع معه مصيرى سواء أكان (العاهرة) أم الحبيبة (روى) . وينسحب ذلك في هذا الخطاب على سمسار الاراضى الفلسطينى والأطراف العربية المماثلة في مرحلة كالتى نعيش ، حيث نموه او تلغى أو تؤجل اساسيات الصراع العربى الاسرائيل ، وحيث يرجح خداع (النحن) لنفسها للدخول فى العلاقة التى يريدتها الآخر، فى مرحلة كهذه تطلع رواية كهذه من داخل الارض المحتلة ، تنبض بالرؤية التاريخية وبالدم المسفوح ، وترسم الصراع العربى الاسرائيلى فى مرحليته وفى تاريخيته .

يخاطب الراوى حملة أبناء سام التى يدعى اليها فتكون رحلته : « المهم ان تفكروا بجذ فى سبيل ما ، فى ثغرة ما ، للخروج من حلقة الدم المفرغة ، العدل المطلق فى حالتنا هذه شيء مستحيل ، لن نتفق عليه الآن ، وقد لا نتفق عليه لعدة أجيال . اعترفوا لى بشيء من العدل والافساده بكل ثمن، (ص ١٥) .

إذا كان هذا ما يخاطب به الراوى التقدمى اليهودى ، فكيف وبماذا يخاطب الصقور الاسرائيليين ؟

لقد قال النص ذلك . ورأينا الراوى يعين الفدائى على التخفى بعد تنفيذه لعملية، فى الوقت الذى يلج فيه على المعنى الانسانى التاريخى للصراع ، اذ يرسم الانتصار فيه على انه انتصار للظالم ايضا على طاغوته كما للمظلوم على مهانته .

٥ - حول الخطاب الروائي العربي/ الفلسطيني :

إنها الحرب حقاً . حرب على الحدود وخلف كل الحدود . أعمال فدائية أو انتفاضة الحجارة ، حروب أهلية ونظامية ، حرب على النفس أيضاً .

هي حرب مجبونة جداً وعاقلة جداً . الصقر الاسرائيلي كما الحمامة الاسرائيلية، وكما سبق ان مر معنا ، حربه لا عقل لها الا بسلامه هو .

أما الطرف الآخر فله خطابان : السائد العربي والمقموع العربي . وتُكَل منها حربه وسلامه مهما تسيد الأول وانقمع الآخر .

بالطبع ، ليس هذا وجيزاً ولا ترميزاً للصراع العربي الاسرائيلي . لكنه العصب الذي يحرك هذا الصراع ويصنع خطابه الروائي على طرفي الحدود .

لنتابع الآن هذا الأمر ، هذه الفلسفة في الخطاب الروائي العربي .



لقد بدت حرب ١٩٦٧ فيما بين الحروب العربية الاسرائيلية والحروب الأهلية العربية الأكثر رِفداً لهذا الخطاب . ومن الروايات المبكرة الهامة كانت (عودة الطائر الى البحر) لحليم بركات ، ورواية (الصمت والصدى) لأمين العيوطي، حيث يطالعنا ذلك الصوت الذي أعقب الهزيمة، منقبا فيها ، يصدح بالبديل الفدائي (هكذا أيضاً في رواية نجيب محفوظ : الحب تحت المطر) . وهو في هذه الأعمال المبكرة كما في الأعمال اللاحقة يظل صوت البطل المثقف البورجوازي الصغير الخائب المفجوع . ان النزوع العام نحو جذرية الموقف من الصهيونية ، من الذات ظل مطبوعاً على الغالب بالانفعالية والمازوخية وردود الفعل، ظل موسوماً بموسم البرجوازية الصغيرة الناهضة في الخمسينات والمهزومة في الستينات بعد ان تزلزل بها العرش كما تزلزلت البلاد .

النشور على ذلك ظل محدوداً . كما هي رواية مدحود عدوان القصيرة - او قصته الطويلة (الابتر) ، والتي قدمت بطلاً عجوزاً رفض ان يغادر قريته (المنصورة) أيام حرب حزيران/ يونيو ١٩٦٧ على الرغم من تدفق النازحين الى دمشق عبر القنيطرة . هكذا بات العجوز وحيداً ، ولكنه صلب متين الجذور ، تتعالى نغمته على الجيل الجديد الذي خسر الحرب ، وتروح وحنه أيضاً تنخر فيه . انه تنميط روائي للجيل السابق ، لكنه تنميط يطرح السؤال عن مصداقيته التاريخية . فجيل ادريس قد خسر هو الآخر حرب ١٩٤٨ ، كما خسر الجيل التالي حرب ١٩٦٧ .

لم ينح ادريس ، الفلاح العجوز ، من طغيان لؤثة المثقف ، إذ وشى تصوير العلاقة بالأرض (بكلام) اجدر بالمتقنين منه بإدريس ، فكانما قلم الكاتب يزاحم تنامي شخصية يطله، على الرغم من انزلاق هذا القلم الى تقديس البطل ومبالغته في نمجته . وإذا أضفنا الى ذلك شخصية الفدائي التي جاءت نسخة عن الجيل القديم وكذلك ارتباك تصوير الاسرائيليين ، فأننا نرى أنفسنا أمام عمل غير بعيد في جوهر خطابه عن الأعمال المذكورة قبله . وأنه لم يذهب بنشوره عنها بعيداً .

أما هاني الراهب فقد أتى أمراً أكبر واجدر في روايته (ألف ليلة وليلة) .

لقد أعلن هذا الكاتب في أواخر الستينات انه يحل النضال ضد اسرائيل في المقام الأول ، وقال : «ان هذا الوضع لا يعنى نظم مدائح للفدائيين أو غزليات في الصفات العربية النبيلة ، أو هجائيات في الاستعمار والصهيونية . المهم ان نبحت ونعمل في تكوين الفداء»^(١) .

في (ألف ليلة وليلة) نرى الكاتب يتصدى لمغامرة فنية كبيرة ، يتخذ لها ما وسعه من عدة ، لا يمارى في طموحه لتشييد عالم روائى كبير ومميز ، ولا يوفر من أجل ذلك خبرة فنية مجربة ، غلى يده أو في فن الرواية الحديثة . والعناوين التى تعلن عما أراد أن يدلى بدلوه فيه تقدم جملة خطيرة وواسعة : ممارسة البورجوازية الصغيرة للسلطة ، الفوضوية ، التمرس ، صراع الأجيال صراع الطبقات ، مقدمات الهزيمة ، العسكرية ، المثقف ، الحزب الثورى ، الجنس ، القومية ، العمل الفدائى ، بيروقراطية المنظمات الشعبية ، وليس أخرا : المستقبل .

حشد من الشخصيات تلعب في هذه القضايا وتملاً ذلك العالم ، تنوزعها مجموعات : البورجوازية الصغيرة الى اليمين ، والبدائل العمالية الى اليسار ، وعلى الرغم من الارهاق الذى لا يخفى نفسه في محاولة تشييد هذا البناء ، فقد اكدت هذه الرواية مكانة صاحبها ودفعت بمغامرتها الروائية قدما ، وهو الذى قدم في مطلع السبعينات (الرباء) إضافة كبرى للرواية العربية .

انه نشور أبعد عما تقدم برسم الانعطاف اليسارى الطارىء اثر هزيمة ٦٧ على كثير من العطاء الروائى وغير الروائى ، متخففا من المبالغات والعقد والحساسيات ، طامحا ومكابدا من اجل تعميق وتصليب الرؤية ، والمضى بالتجربة الروائية العربية الى آفاق أخرى .

★ ★ ★ ★ ★

مع حرب تشرين/ اكتوبر ١٩٧٣ اختلف الأمر بالطبع ، لم يستوف الخطاب الروائى العربى ما عنده في الحرب السابقة ، وليس بين الحربين غير ست سنين . ولذلك مازال هذا الخطاب يطلع حتى اليوم بجديده فى يونيو / حزيران ١٩٦٧ .

على أنه بعد ١٩٧٣ نلاحظ مسارعة عدد من الكتاب الاعلاميين أو الانتهازيين أو السلطويين للكتابة عن حرب تشرين . ومن المفارقة ان ما سبق في هذا الاتجاه قد جاء بجملته قاصرا عن ان يكون عملا روائيا يقف على قدميه ، ونكص عن المستوى الفنى الذى تحقق للرواية العربية حتى السبعينات^(٢) .

على العكس من ذلك نرى مساهمة اغلب الكتاب الآخرين الذين حاولوا تقديم رواية هذه الحرب فهذا جمال الغيطانى يكتب رواية (الرفاعى) وهذا يوسف القعيد يكتب (الحرب فى بر مصر) وقبلها (يحدث فى مصر الآن) ، على ان مجمل الخطى المتحققة فى مسألة الرواية والحرب ظلت محدودة ، على الرغم مما حققته على يد الكتاب الذين لم يقلبهم النصر ابواقا ، لم يعمهم النصر كما لم تعمهم الهزيمة السابقة فى ١٩٦٧ واللاحقة فى ١٩٨٢ .

★ ★ ★ ★ ★

ولعل المرء لا يتعجل إن ذهب أيضا الى محدودية ما تحقق من خطى تلك المسألة بعد حرب ١٩٨٢ أو بعد الحرب الأهلية اللبنانية (الحرب الأهلية العربية بالأحرى ، والحرب العربية الاسرائيلية الوحيدة الطويلة المدى ايضا) . وإذا كانت مساهمات اسماعيل فهد اسماعيل أو ياسين رفاعية أو

قمر كيلاتي تبدو متواضعة على خلاف ما بينها ، فان ما قتمته غادة السمان والياس الدبري والياس خورى وصنع الله-ابراهيم جاء أمرا آخر . إلى نصوصا مثل (بيروت بيروت) و(ليلة المليار) و(البالي البيضاء) وعودة الذئب الى الوقوف ليست فقط رواية عن تلك الحرب بل هي انجازات فنية ، وربما جاءت كذلك لأنها حقا رواية حرب ، وربما استطاعت ان تكون رواية حرب حقا بفضل انجازاتها . لكن معاينة هذه الانجازات وسواها مما ليس حصره او حصر سواء وكندا هنا ، لا يقلل من حقيقة تواضع الانجاز الروائي العربي عن الحرب . ولا يغير من ذلك الانتاج الروائي الذي طلع في العراق خلال ما انتقضى من الثمانينات ، وتحت وطأة الحرب العراقية الايرانية ، غير البعيدة بحال عن الصراع العربي الاسرائيلي . وأجد لزاما على وفي حدود اطلاعي على الانتاج الروائي العراقي المتصل . بالحرب المذكورة ، ان أشير الى التأني البالغ الذي نال ذلك الانتاج جراء الحاجة على الدعاوية وفجاجة الخطاب الايديولوجي . وهذا الأمر كما هو معروف

في الفن الروائي بعامة ، عربيا وعالميا ، لا تغفر له النية أيا كانت ، ولا يعوضه الموقف . فدلالة النص أو خطابه الايديولوجي ينبغي ان تنسرب في جملة التسيح الفني ولا يقوم النص على عكاز من هذا القبيل . ولقد سبق ان اشرت الى مثل ذلك في معالجتي لرواية المرصد والجبل لحنا مينه ، وهما عن حرب تشرين/ اكتوبر وكذلك في معالجتي لرواية عبدالسلام المجبى (أزاهر تشرين المدمرة) وسوى ذلك من الروايات المتصلة بحرب ١٩٧٣ ، والتي تظل على أية حال أقل فجاجة ودعاوية وصراخا مؤذيا بل ومدمرا للأدبية ، من الانتاج الروائي العراقي المتصل بالحرب والصادر في الداخل ، ومرة أخرى ، في حدود اطلاعي الذي ادعي انه شمل النصوص الصادرة حتى منتصف العام المنصرم ١٩٨٧ .

من ناحية أخرى ومقابلة ، صدرت نصوص عراقية في الخارج ، يستوي قوامها الروائي بمزول عن الدلالة والخطاب الايديولوجي الذي تحمل ، وهو يناقض أو لا يتسق مع ما صدر في الداخل ، ويتجاوزها ، بما لا يقاس ، وأقرب النموذج أمثل به هنا هو (أسلم من أعوام الانتظار) لموسى السيد .

والحق ان هذا الانتاج الروائي العراقي بمجمله ، بنقيضه ، يطرح علينا بشكل اقوى بكثير مما كان في اعقاب حرب ١٩٧٣ مسائل جمة تتصل بالرواية والحرب ، تتصل بالخطاب الروائي العربي المعاصر ، وبأدبية الأدب وايديولوجيته بعامة .

ذلك أن وطأة الاعلامية وصراخ الدعاوية وما يجران من تزيف يجهض أدبية النص ، ويجبر الأدبي لصالح السياسي ، أيا كان هذا السياسي ، وليس بالايديولوجيا وحده يقوم النص ، كما انه لا نص يبرء من الايديولوجيا .

فإذا ما انضافت الى تلك الوطأة وذلك الصراخ سطحية الخبرة بالموضوع ، وضعف المعالجة ، فمن الطبيعي أن تأتي اذن الشخصية الروائية مهلهلة ، بوقا مثل خالقتها ، فاقدة للقدرة على الحركة المستقلة والافتتاح والتأثير . من الطبيعي في حال كهذه ان يأتي النص اقرب الى الريورتاج الصحافي ، أو التقرير ، أو الحظارة ، أو الخطبة ، أو أي شيء آخر غير الرواية . والسؤال الوجهه هنا : لماذا نفتقد في الخطاب الروائي لحرب ١٩٦٧ مثل هذا الزيد الذي طفا على سطح حرب اكتوبر ١٩٧٣ وبخاصة على سطح الحرب العراقية الايرانية ؟ لماذا لم يظهر مثل هذا الزيد في الخطاب الروائي الفلسطيني الصادر داخل الارض المحتلة ، تحت الهيمنة الاسرائيلية وآلياتها القمعية الشمولية والمتطورة ؟ هل العلة في ان الكاتب الفلسطيني هناك تظل رغم كل شيء اكبر .. مما يتبقى للكاتب العربي من فسحة يوما بعد يوم . في ان فسحة الكاتب الفلسطيني هناك تظل رغم كل شيء اكبر .. مما يتبقى للكاتب العربي من فسحة يوما بعد يوم .

إنها تساؤلات تدل على المسألة ولا تحيط بها ، وهي تساؤلات وثيقة الصلة بالخطاب الروائي للصراع العربي الإسرائيلي ، بفلسطينية الرواية العربية .

* * * * *

خاتمة : اللغة المنسية واللغة الجديدة

في ختام دراسته الوجيزة والألمعية لغسان كنفاني ، يقول الناقد الفلسطيني يوسف اليوسف : «أما اليوم فإن كويكب عصرنا ينتفس في مناخات معسكر داود ، ويتغذى بمعطيات زمن لا يشتهي العظمة ولا يشجع عليها ، أية عظمة ، مهما يك صنفها . أما على مستوى الكتابة ، فإن عصرنا لا يطمح بأكثر من النص الصحفي السريع الصغير الذي لا يتغذى حجم السندويشة ، أو علبه البيرة أو المنزل المسبق الصنع . انه زمن التعليب ، او تقليص الأشياء الى حجوم العلب . اما النصوص المدسومة والكونية المسنحة ، فلا تهم عصرنا من قريب أو بعيد .

وعلى أية حال ، فلنن لم نخرج الكتابة الفلسطينية من طور النقل هذا ، فإن الفلسطينيين سوف لن يملكو شكسبيرهم الخاص في أي يوم من الأيام .

لقد توجت هذه الخلاصة التي اختلف مع كل ما يتلو جملتها الأولى دراسة باللغة النفاذ والجدة والخصوصية لواحد من أبرز من أسس وأسهم في الخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي وهو غسان كنفاني .

فهذا العصر ، عربيا وخارج الاطار العربي ، عصر يشتهي العظمة ، بمعنى الفعل الانساني الفردي والجماعي المجيد ، الفعل التاريخي الذي يجترحه مواطن نكرة في جنوب لبنان أو في سجن عتيد من السجون العربية المتكاثرة أو طفل في سن الحضانة يرمى الخوذة الاسرائيلية بالحجارة ، فيفيض العسكري الامرئيلي عليه ويسأله ::
- من حرصك على هذا ؟ من علمك هذا ؟

والطفل لا يجيد لعبة كتم المعلومات الخاصة بالسجناء السياسيين العرب وغير العرب ، ولذلك يمشي أمام العسكري الاسرائيلي إلى من حرصه وعلمه ، فاذا به طفل آخر يصفره ، ويصنع هو ايضا عظمة هذا العصر .

هذا العصر معنى جدا رغم وجاهة كل مآذره اليوسف عن التعليب والكتابة/ السندويشة بالنصوص المدسومة والكونية المسنحة. وقد قدمت الرواية العربية مساهمات متفاوتة من هذا القبيل ، ولعل أقرب مثال هو مدن الملح لعبد الرحمن منيف ، والوباء لهاني الراهب ، ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر ، وليلة المليار لغادة السمان ..

بيد ان هذه المساهمات وسواها من مساهمات الكاتب والكويكب العربي تنتفس حقا منذ عهد من زمن في مناخ معسكر داود .. انه - على مستوى الكتابة الروائية - زمن الانجازات الأكبر التي تحققت عربيا ودفعبت بأسماء عدة الى مصاف (الرواية العالمية) مع تحرزي الشديد على تلبس هذه العبارة . وهو ايضا على هذا المستوى وسواء زمن طغيان الزيد المدمج بشتى انواع السلطات القائمة من الانموذج الطارف للتليد للمستبد العربي الى لعبة الترجمة الى اللغات العالمية الى الفورة

المنهجية والفنية في العواصم الثقافية الغربية الى بريق مكافآت الصحف والمجلات والندوات للكتاب العرب إلخ ..

هو مناخ يدفع أمام الكاتب المعنى - لا الكاتب البوق - بكل كبيرة وصغيرة دفعة واحدة ، في حياته الشخصية ، في ثقافته ، في مواطنته ، في المهام التي على كتابته ان تنجزها تجاه رايه ، وتجاه ماضيه/ تاريخه القريب والبعيد . مناخ بالغ القتامة ، مؤنس ، بقدر ماهو محرض وحافز وموعد . ومن الزاوية التي تعيننا هنا أسوق على سبيل المثال كيف بات على الروائي أن يتعامل مع المعطى الجديد المتمثل بكون هذا الاسرائيلي وتلك الصهيونية مثلا قد باتا قريبين جدا منه ، في بيروت او القاهرة ، او الدار البيضاء ، كيف بات على رؤية الروائي ان تتعامل مع مفهوم السلام ونهاية الصراع العربي الاسرائيلي وبالتالي مع مفهوم الحق والعدل ، مع التاريخ .

لقد كان في اللغة المنسية التي ذكرت من قبل، مفردات جمة طافحة بالديماغوجيا ولكنها لم تكن كلها كذلك . فالقذائي ليس، ذكرى ماضية عزيزة أو مرعية أو مرفوضة أو مطلوبة . انه حاضر ايضا في طائفة شرعية تهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا داخل الاراضي المحتلة وليس فقط خاطفا لطائرة بين جنيف وباريس وعاصمة عربية ما . انه حاضر في بحار فلسطيني يهاجم موقعا عسكريا اسرائيليا يجول معربدا في السواحل العربية . ولكن القذائي ليس المفردة الوحيدة في تلك اللغة . ولئن كان في تلك اللغة ما ينبغي ان يجبه الجديد أو ما قد استهلك بفعل التطور الطبيعي أو للمبتسر ، فان فيها ما يزال حيا وما وما غدا أكثر ضرورة ، وفي رأس ذلك مفردة القذائي ، الفلسطيني او العربي . وكل مفردة قديمة أو جديدة ، منسية أو مينة أو جديدة تعني للرواية حالة أو حدثا أو عنصرا للرواية ، تعني امرا روائيا بقدر ما تعني امرا مواطنيا ، انسانيا ونضاليا وثقافيا . ومن هنا يبدو مد كبير أمام الخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي من العلامات الجديدة ، مثلما يبدو أمامه بعض من العلامات التي تلمسها فيما تقدم، مما ينبغي تطويره وتجنيزه أو مما ينبغي تجاوزه . فاحتكار شخصية المثقف مثلا لبطولة رواية حرب ١٩٦٧ . علامة ينبغي ان يعاد النظر فيها ، وبخاصة شخصية المثقف البرجوازي الصغير الذي لم يعد في نهاية الثمانينات البطل الذي كان اجتماعيا وثقافيا وروائيا شأنه قبل عقد أو عقدين . والهالة التقيسية الاسطورية التي غلبت على شخصية القذائي علامة اخرى تحتاج الى ما تحتاج اليه سابقتها . ولأنه ليس لمثل محاولتي هذه أو أية محاولة ان تسوق التعاليم أو تقدم جردة بالعلامات المطلوبة للخطاب الروائي للصراع العربي الاسرائيلي ، فأنني اكتفى بهذه التساؤلات ، أو القرسيمات ، وما تنطوى عليه ايضا من اقتراحات وإيماءات . واذا كنت قد ابتدأت منطلقا من فلسطينية الرواية العربية ، فقلل التوقف الآن عند الالاحاح على التفكير في اللغة المنسية وفي اللغة الجديدة المنشودة ، ان يكون هو الآخر توكيدا على فلسطينية الرواية العربية ، على فلسطينية العربي ، في هذا الزمن الفلسطيني جدا ، من اول معتقل عربي الى أول طائرة عربية تغير أو عريضة اسرائيلية تمرح وتمرح في الخلاء العربي الرسمي الى آخر كتاب يعجز الغلاء أو الأمية المواطن عن اقتنائه الى آخر مسام الجلد العربي المملووخ الذي يتنفس هواء معسكر داود .

اللاذقية ١٩٨٨

هوامش :

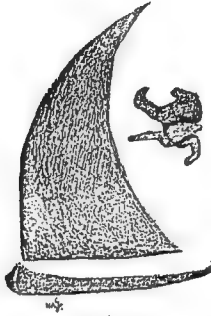
- ١ — المكتبة المصرية للطباعة والنشر ، صيدا ، بيروت ١٩٦٤ .
- ٢ — مجلة الموقف الأدبي ، العدد ٢/١ ، السنة الخامسة ١٩٧٥ .
- ٣ — دار الحوار ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ .
- ٤ — انظر مقدمة كتاب الجابري : الخطاب العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار الطليعة ، بيروت ١٩٨٥ ، وما انتهى إليه الجابري في جملة لا يستقيم مع الجانب الروائي في الخطاب العربي المعاصر . فإذا صح تشخيص الجابري لهذا الخطاب ، فإن الروائي منه ، وفي نهضته الأخيرة خاصة منذ عقدين ، انطوى على وعى آخر ، يتوجه نحو « الاستقلال التاريخي » وحقت مدى مامن التحرر من سلطة النموذج - السلف وهو مع الرواية : الآخر العربي . وليس الوعى الذى يطرحه الخطاب الروائي في جملة وعياً مزيفاً ومستلباً . فلعل هذا الخطاب قد انجز درجة أو أخرى في حقله مما لم ينجزه الخطاب العربي أو لم ينجز موازيه في الحقول الأخرى .
- ٥ — الموقف الأدبي ، دمشق ، العدد ٨٤ ، نيسان ١٩٧٨ ، ص ١٠٤ .
- ٦ — من مقابلة مع جريدة السفير البروتية في ٢٣/٤/١٩٧٨ ، وانظر مادار حول ذلك من مناقشات في مجلة البلاغ البيروتية - محتجة - حول الأدب وحرب تشرين بتاريخ ١٥/١٠/١٩٧٣ .
- ٧ — انظر إجابته في الاستفتاء الذى عقده أحمد محمد عطية حول الرواية والحرب في كتاب (أدب المعركة) . دار الجليل ، بيروت ١٩٧٤ . وقد قدم القعيد أيضاً رايته الأخرى (يحدث في مصر الآن) في المغامرة الروائية للحرب ، أم أن الحرب فقط هي وقت تصادم الجيوش ؟ .
- ٨ — مطبوعات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٣ .
- ٩ — طبعة دار العودة ، ص ٧٨ .
- ١٠ — دار الحوار ، اللاذقية ، ١٩٨٦ .
- ١١ — دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .
- ١٢ — دار ابن رشد ، بيروت ١٩٧٨ .
- ١٣ — من شهادته لجملة الطليعة المصرية - المحتجة - العدد ١٢ ، كانون الأول ١٩٦٩ .
- ١٤ — من روايات يوسف السباعي إلى حلمي القاعود إلى اسماعيل ولي الدين . وليست روايات كوليت مخوري أو المحبيل عن هذه الحرب بعيدة بمعنى ما عن ذلك .
- ١٥ — هسان كفتاي ، رعشة المساة ، دار منارات ١٩٨٥ .

أوربيات

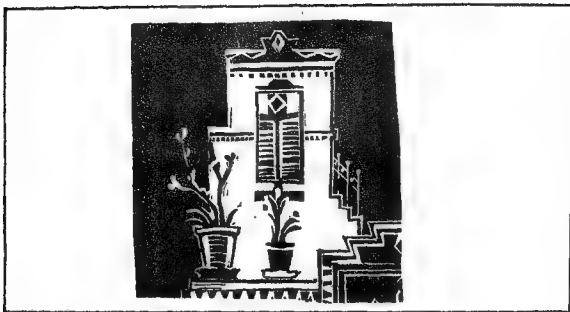
أفانيس : محمد المخزنجي

في نهاية الغابة

في نهاية الغابة ركنت دراجتي على أحد جنوع أشجار البتولا السامقة وانتصبت فاتحاً ذراعي انتفس ملء الرئتين من الهواء الشفيف الطازج وأدور حول نفسي . لكنني ماكدت أتم الدورة حتى جمدت في مكاني مشدوهاً . كتمت أنفاسي ورحت أركع على ركبتني ببطيئاً ببطيئاً . أتخاشي حتى الخفيف مع العشب وأنا أنطلع مبهوراً إلى المنظر الخرافي الذي لم أتخيل وجوده في هذا المكان ، على الحدود بين شرق أوروبا وغربها .. سرب نساء صغيرات عاريات تماماً ، وردياً تماماً ، يتراكن على الخضرة عند حافة بحيرة دائرية مقفلة لامعة الصفحة ، أمام قوس من البيوت الخشبية البيضاء . ولم يكن اتجاه الهواء يحمل إلى سمعي أى صوت . كأنني في حلم . ورحت أتذكر وأعي عبر انشدهاي تلك اللاتقات التحذيرية التي صادفتني وأنا أتسلل بالدراجة عبر دروب الغابة : « يحظر الدخول . منطقة استشفاء خاصة » . وبالفعل أحسست وأنا خارج المشهد كأنني أغتسل في ماء صاف وعذب . كأنني مولود يتطلع بانتهار



وشغف بانتماء ضوء نافذة صباحي .. ولازم خاطري ذلك الحلم الذي كنت أراه كثيراً في طفولتي الباكرة .. ملاعق حريرية بيضاء يملؤها الهواء كأشعة أفقية .. تسبح طالرة وأنا أتقلب بانعدام وزن عليها . ولم يكن هناك أى إحساس بحسبي وقد رقدت في الشعب رافعاً وجهي إلى هذا الحلم الغريب أمامي .. سهل أخضر وبيوت بيضاء أليفة وبحيرة هادئة وسرب من العاريات الورديات يتراكن في بلا صوت . كن ورديات ربما بفعل حمية التراكن . وكأنهن صورة في لوحة . لولا الحركة لقلت إنهن صور في لوحة .. لوحة لفنان مرهف الحس شغوف لحد التماهي بهذا اللون الوردى . لقد كن ورديات تماماً تماماً ، ثم اخترقت سمعي صفارة . وحمل الهواء الذي بدا كأنه استدار كلية نحوى في لحظة خاطفة صوت صرخات نسائية مخنرة ، وتصارخ سرب من النساء المرتعاعات . رأيت شرطيات في زى مختلط يخرجن من وراء البيوت ملوحات في الاتجاه الذي كنت أكن فيه ، وكن يحملن مناظير مزدوجة وينفخن في الصفارات . ورأيت الاضطراب يبثد سرب النساء الصغيرات العريانات وهن يلدن بالفرار مرتعاعات في اتجاه البيوت البيضاء الصغيرة . فاختلطت دراجتي وطرت أهرب . أفر بمنون عبر دروب الغابة الملعونة ، ومن بين جلوع الأشجار القاسية . أفر مما تصورت أنه السجن في أوربا لو قبضوا على . أسابق بدراجتي الريح التي تتوها عجلات الدراجة المسرعة .. أسابق الطيور التي تفرع من أوكارها بين الأغصان .. أسابق فرع الفراشات المضطربة . وفي أول نقطة من نقاط الأمان أرتمي متنبساً



الصعداء على العشب تاركاً الدراجة تنافع ثم تصطدم بجذع شجرة وعوى . وأهث
منطرحاً على ظهرى فوق العشب .. أغمض عيني وأتنفس عميقاً مستعيداً منظر
الشرطيات المسكيات بالصفارات والمناظر وهن يلوحن باتجاهى . أدرك أننى نجوب
من مازق ما .. لعله السجن . السجن ؟ أتخيله فى الغربة . وأدور منقلباً على بطنى إذ
يدهننى إحساس بجيشان مفاجئ ، حارق يتجه متركزاً فى نقطة واحدة ، فكأن حصرى
سيشتعل .

لأسباب حرت فى فهمها

لأسباب حرت فى فهمها ، وسط مناخ أوروى ، أوصتنى زميلتى
« ميراسلاف » عندما أتصل بها ويرد على التليفون أبوها أو أمها أن أزعج أننى
« مينشا » ، وعلمتنى بالأوكرانية بضع كلمات أبدأ بها الاتصال حتى تمسك هى
بالسماعة .

وعند اتصالى عبر احدى كبائن الشوارع سمعت صوت أمها فألقيت عليها
التحية وقلت لها إننى أريد محادثة « ميراسلاف » ، فسألتنى عن اسمى ، وفوجئت
بلسانى بنفلى : « محمد » عندئذ سمعت صيحتها المتسائلة باستكثار : « تقول



من ؟ » . ووجدتني أصبح : « محمد !!! د » . وقبلما ينقطع الاتصال من جانبها اكتشف أنني مكثت أرى انعكاساً غائباً لوجهي على جسم التليفون اللامع ، وكنت أضربه بيدي الطليقة وصوتي يردد بلهجة مصرية ، بل منصورية تماماً : « محمد .. أبوه آتى محمد .. محمد !!! د » . ثم اندفعت خارجاً من الكابينة في انفعال . وإذ لي في الشارع انفجر ضاحكاً :

مكثت انتفض وأتلوى وأقرقص من شدة الضحك ، حتى أحسست بسخونة داخلية غريبة تحتاحني ، وكأنني في ظهيرة يوم من أيام أغسطس المصري . رغم أن الثلج كان يغطي الرصيف تحت قدمي ، ويغطي كل المدى أمامي ، ودرجة الحرارة المعلن عنها في كيبف : ١٥ تحت الصفر .

حين مالت

حين مالت عليه وفاجأته بقبلته على فمه في الشارع ، ارتبك بشدة . وصعد إلى الأوتوبيس وهو يتخيل أن كل الركاب ينظرون إليه . لكنهم لم يكونوا ينظرون .

وقرر أن يخصص الغد لقبيل الشوارع ، الأوربية ، المباحة ، هذه .



وكانه يتبها لإجراء تجربة علمية خطيرة ، أوقفها عند محطة أنوبيس الأس :
استحضر مايقارب خمس عشرة سنة من أحاسيس القبل الشرقية ، القبل السرية . وفي
مواجهتها ، بالضبط ، مال بغمه نحو فمها ..

أحس بطعم الشفاة الناعمة على شفثيه ، نعم ، لكن الأكثر .. أنه أحس في أثناء
ذلك بالتراد ، وكأن مؤخرته عارية .

تبعا لنظرات الكراهية

تبعا لنظرات الكراهية التي كان يشترى بها صامتا كلماتنا عرضا ونحن
جاران في غرفتين متقابلتين بفندق شارع الميناء في بيريه . رجحت أن الصوت العالى
السكران صوته ، رغم أنني كنت داخل غرفتي وهو في سكره لا يدرك أنني أسمعه
بوضوح .

كان الشيء المفزع أنني رجحت كونه يوجه كلماته الفظيعة إلى « نيكول
فواقي » ، فهذا موعد قدومها وهي لا تتخلف عن مواعدها قط . ولا بد أنه قطع عليها
الطريق في الردهة بين الغرفتين ، وراح يهذر : « آيه .. ما الذى يعجبك أيتها الأوروبية
في هذا العرى الجدى .. ؟ أنه يفعل من الخلف ؟ هل يفعل من الخلف ؟ نحن معشر
الأوربيين نستطيع أيضا أن نفعل » .



لقد سمري حديثه في مكان قرب الباب ، سمري لأنه لم يكن هناك ما يمكن عمله كما تصورت لحظتها إلا قتله . ليس لأجل نفسي تحديداً ، بل أكثر لأجل « نيكول فواتي » النادرة . والتي يستحيل توجيه مثل هذه القذارات إليها ، وبملاسات معرفتي بها . فهي ببساطة امرأة لها سمو وجمال الفكرة .. أمها بولندية وأبوها فرنسي وهي تسوح في الدنيا باحثة عن ملاح الفنون في الحضارات القديمة . وعندما تعارفنا صدفة في بهو الفندق ، جمعنا ولع مشترك بجمالية إنسان الحضارات الأولى . وكنا نلتقي لتبادل المعارف في هذا الشأن ، لم نتجاوز أبداً ، ولم نرد .. لا هي ، ولا أنا . فقد كان الحديث مشبعاً لحد التسامي ولحد التحليق .

بعد دهر من الجمود استطعت أن أمد يدي وأفتح الباب .. فتحة صغيرة لكنها كانت كافية لكي أرى شبحه وهو يتوارى مسرعاً خلف باب غرفته ، وأرى « نيكول فواتي » أمامي جامدة مذهولة .. بيضاء كالثلج ، حتى أنني رجحت كونها أصيبت بصدمة وهي على وشك السقوط على الأرض . فمددت لها يدي .. مددت يدي ببطء ذاهل ، عبر ذهولي أنا الآخر ، فراحت تمد يدها ببطء .. ثم خطت خطوة ، فخطوة . ورددت أنا الباب بقدمي ، فإذا بنيكول فواتي كلها ، في حضني .. تنهار . ثم إن الجسدين — مفزوعين — راحا ، كأنما لا إرادياً ، يتواطآن معاً في حراك كتوم ، كأنه دفع وسواس قهري لا يمكن مقاومته للدخول في هذه الحالة الغريبة .

الجيل

د . فخرى ليب

سافرنا في عربة النوم المكيفة . تلك أول مرة يحدث معي مثل هذا الحدث المائل . أحسست بلذائ تفوق على ماضيها ، عندما كنت أمتطي الدرجة الثالثة أو الثانية أحيانا .

في قنا ، كانت سيارة في إنتظارنا . إنطلقت بنا جنوبا إلى قفط ثم شرقاً إلى القصر . تبدو السيارة وكأنها غربال لا يحوى غير الثقوب . الهواء يندفع ، يصفر ، يلفح وجوهنا كالإبرة المخدرة . وضع رئيس البعثة رأسه في طاقيّة قطنية ، ثم لف وجهه بشال صوفى فبدا غريب الشكل . لم يعد ذلك الذى عرفته جالسا إلى مكتب في القاهرة .

تلك أول مرة أخرج فيها إلى الصحراء . فأنا جيولوجى حديث التخرج . حمدت الله عندما قبل رئيس البعثة أن يأخذنى معه ، فهو صاحب الحق المطلق في تشكيل فريقه الحقلى . عندما تقدمت إليه وجلا ، أثار رعبى بما قال : أنا لآتمنى شهادتك . تلك الورقة التى حصلت عليها من الجامعة . إن ما يهمنى هو أنت . من أنت ، فى أعماقك ؟ . من أنا ؟ . أنا طالب مجتهد . ابن واحدة من المدن الريفية . لم أر جبلا فى حياتى ، كما يجب أن يراه الجيولوجى . وحيد والديه . معفى من التجنيد ، ولا شيء آخر . بالطبع لم أقل له هذا الببان . كنت أجتره بينى وبين نفسى . استمر يقول : الجيولوجى انسان من طينة خاصة . إن لم تكن أشد صلابة من الجبل ، طحتك صخوره .

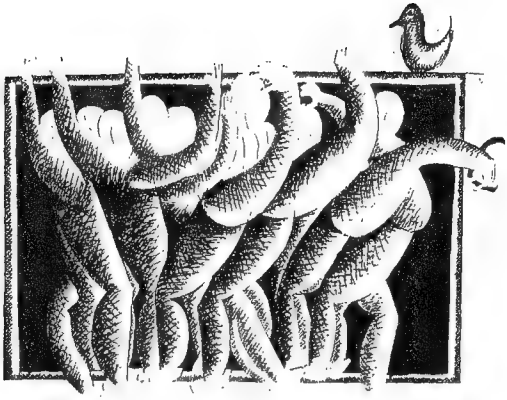
انتهى الجزء الرملي من وادي النيل . بدأت صخور الجرانيت النارية القديمة . جبال شامخة ، شاهقة ، زرقاء ، رمادية ، بنية ، تتخللها عروق المرو الأبيض كالحليب . أردت أن أسأل شيئا ، لكن رئيس البعثة كان قد غفا ونام . أصابني ذهول لم أستطع إخفاؤه . كيف يمكنه ذلك والغرفة فرقة وقرقة . إنقسم السائق ؛ قال : اعتاد ذلك . أنا يقظ كما لم أكن من قبل . تبخرت ليلة النوم المكيف . الفضول يشدني شدا إلى ذلك العالم الغريب ، على الذي يجب أن أقتحمه . لاحظ السائق لهفتي ، فبدأ حديثا عن عروق الذهب ومناجم الفواخير والبرامية ، والفراعين القدماء .

الطريق يتلوى كالثعبان ، والسائق يحكي ويروي . كل ما أسمعته جديد . السائقون يحبون الثروة حتى لا يناموا أثناء القيادة . ظهرت بعض الأودية والغدران تقطع الجرانيت ، وتصب في الوادي الذي نسير فيه . قال السائق : تلك الأودية مليئة بالغزلان . لحم الغزال أشهى للحم ، إن أجيد طهوه . انفتح أمامي عالم مبهٍ . عالم الصيد والقنص والمطاردة .

خرجت السيارة عن الطريق الأسفلتي ، إلى مدق صحراوي يقود إلى المعسكر . استيقظ رئيس البعثة . عجبت لأمره . هل يملك وهو نائم إدراكا بالزمن الذي قطعناه ! أم هو إحساس بالأرض التي اجتازناها ! لم أعد واثقا إن كان نائما - حقا - طوال الوقت أم كان يقظا . سألته فابتسم . أجاب إجابة لم أسأل عنها . قال : أنا لا أنام إلا مع السائق الذي أطمئن إلى قيادته . غمر الزهو والإمتنان وجه السائق .

استرحنا باق اليوم . خرجنا مبكرين في اليوم التالي . كنا نقصد وادي « ايتل » حيث موقع العمل . كنت نشطا ، مليئا بحماس المستكشفين . عندما ولجنا فوهة الوادي ، بدأ أمامي وكأنه خط بلا نهاية . سرنا شوطا على مهل ، تنفادى الجلاميد والهوات التي خلفتها السيول . أشار السائق إلى الجبل ، حد الوادي من الشمال ، قال : غزال . قفزت أمامي كل الحكايات المثيرة . دفعت رأسي كي أرى . كدت أصطدم بزجاج السيارة الأمامي . كان يقف هنالك على القمة . تساءلت إن كان في الوسع إصطياذه . سمعت رنة إنفعالي في بحّة صوت . قال السائق في إيجاز الخبر : عندما يملك الغزال ناصية الجبل ، فلن تقدر أي قوة على نيله .

فجأة اهتزت السيارة ، واهتزنا معها في عنف . كان السائق قد أطلق لها العنان . قال : هنالك في بطن الوادي ثلاث منها . يجب أن نقطع الطريق عليها . يجب ألا نركب الجبل . نقاط ثلاث كانت تتحرك عن بعد في سرعة ، تحوطها غلالة من غبار . إقترنا . القطيع الصغير غدا أمامنا . ما أجمل ألوانه . له صفرة الرمال وبريقها . وخطوط سوداء تتموج من الرأس حتى الذنب . الخطو رشيق والسرعة فائقة . والمنظر يغبرني ، يأخذني بعيدا ، عن كل هذا العالم ، إلى همس كالأحلام .



السائق يحاول جاهدا أن يتحكم في السيارة . أن يدفع بهم بعيدا عن الجبل . الثلاثة تركوا بطن الوادي صاعدين . نبح السائق أن يحول بينهم وبين إتمام صعودهم . كانوا غزالين بالغين ، وصغير يجري فيما بينهما . قال السائق في شيق : اسرة بحالها . صدمتني الكلمة . كنت أجلس على طرف المقعد ، فأترددت إلى الوراء كالملعون . رئيس البعثة يجلس صامتاً - يتابع ما يجري في هدوء . تحولت رغبتي في الصيد ، إلى رغبة عارمة في الإفلات . بدا يخفني إحساس الساقط في مصيدة . الغزلان الثلاثة في مأزق ، والسباق على أشده . فجأة مال أكبرهم ناحية الوادي . بدا حاسما فيما أقدم عليه . تفرق القطيع ، فأرتبك السائق لحظة . خفض من سرعته ، فإطلق الآخر والصغير . بلغا السفح وبدأ الصعود . خطب السائق عجلة القيادة وهو يصيح : ماعون . سنا إلى الذكر الملعون . أفلنت الأم بوحيدها . ركبا الجبل ، أحسست بفرحة طاغية . تشتت الصيد . لأول مرة يتململ رئيس البعثة في جلسته .

السيارة أصيبت بجنون السائق . إقربنا مرة أخرى من الأب . كان ينساب منطلقا كالسهم . حركة أقدامه لا تكاد ترى ، كأنها يطير ، يجربنا بعيدا عن أسرته . يندفع أمامنا من بطن الوادي إلى حافة الجبل الجنوبي . مرة أخرى قطع السائق الطريق عليه . قال شامتا : سقطت ولن تنجو . عادت الفصاة تملأ خلقي . ملأ التراب فمي وأنفي . كادت السيارة أن تسقط في هوة . تقادها السائق في براعة . إلا أننا دكنا دكا في داخلها . صرخت ألن كل شيء . نالقطع لم يسعني أحد . " رئيس البعثة ، وفي صوته رنة لوم وتقريع : سيقتلنا هذا الغزال قبل أن نقتله .

إستقام المسار على مدق صحراوي . أحكم السائق حصاره . إنقشع الغبار من حولنا ، فظهر الغزال إلى يمين السيارة . غدت خطاه أقل سرعة . السيارة أيضا أبطأت . السائق يحافظ على محاذاة الطريق . لحظات وينتهي كل شيء . أعرف جيدا قواعد اللعبة . سمعتها مرارا في القاهرة ، ممن سبقوني إلى الجبل . ثلث ساعة ويقع الصيد . يقال تنفجر مرارته من العدو المتصل . لابد أن يسرع أحدهم ، يقطع الرأس بالفأس ، وبذا يحل أكل اللحم . السماع شيء والمعاشة شيء آخر . يجب أن أفعل شيئا . أن أوقف هذا العمل الممجي . كل الزهو الذي تخيلته وأحسسته غدا عارا يمزقني . جمرا أنقلب عليه . صرخت في السائق أن يكف . إنه لا يسمع ولا يستجيب . إندفعت أفتح نافذة السيارة ، أصرخ في الغزال أن يهرب . إنه لا يسمع أيضا ولا يستجيب . قال رئيس البعثة وهو يمسك بي : اهبط يا ابن الوادي فأنت الآن في الصحراء .

خطى الغزال تبطيء ، تتراخى ، تتعثر . أخيرا يسقط . السيارة تقف في عنف . دفعت الباب ناحيتي ، في الوقت الذي إنطلق فيه السائق إلى صندوق السيارة الخلفي ، حيث الفأس . كان الغزال ملقى على الأرض ، وقد غفرته الأتربة والرمال . إنحنيت عليه أحضنته . كان ينتفض ، يحاول المقاومة . سمعت خطى سريعة قادمة . إلتفت خلفي ، كان السائق يلهث رافعا الفأس ، جاهزا للقتل . فوجيء بمرآى فوجم . كان حزني ينساب دمعا ، أغرق وجه الغزال . رفث أقدامه ثم سكنت . كان ما يزال دافقا .

الفأس يضرب الصخر . دفنه السائق . وأنا ما زلت حيث كنت . أحسست يدا توضع فوق كتفي ، تستهنيني . صرنا في صمت نركب السيارة .

محسن يونس

ثلاث قصص قصيرة

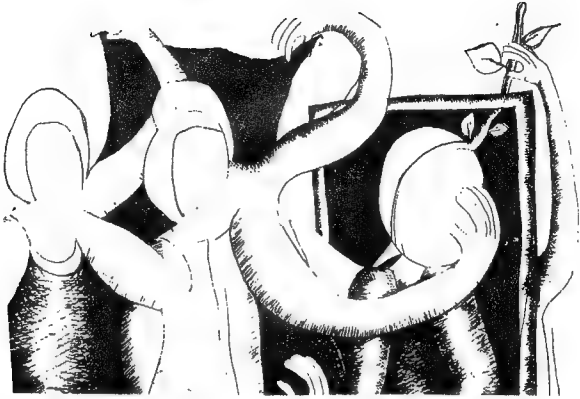
نفسه

هذا مواطن ، وإلى المصور راح ، وإلى العدسة أعطى وجهه ، والرجل المصور هتدمه ، وعذل رأسه ، ثم : تك . صوره ، وليأخذ الصور ، ذهب ليأخذها في الغد ، والمظروف فتحه ، ليرى وجهه ، وكيف الحياة صارت به ، المواطن انفزع لما شاف ، إذ أن الملاح هي هي طابع وجهه ، والرجل المصور أنكر معه ما رأى ، ووافق على أن الصور هي هي طابع وجهه . أما الهيبة فلملك من الملوك الغابرة . بسيطة هي ، وقعدة ، وصوره . أما الغد فجاء ، والمواطن شعر أن الجو حار ، فنصيب منه العرق ، والمظروف حينما فتحه انمسر ، إذ أن الملاح هي هي له ، والرجل المصور ضحك ، ووافق على أن الصور هي هي طابع وجهه . أما الهيبة فلمغير في المباحث ، يرتدى بالطلو ، والمواطن اشتكى ، وقال أنه يكره حتى البلاطى ، وعمره ما لبس الشيء هذا ، والمصور قعدة ، وصوره ، وفي الغد المصور أعطاه المظروف الذى فيه الصور ، وهو ينفخ ، فتهد المواطن ، وتمنى في سره الخير ، أو حتى بعضه ، فلما فتح المظروف ، حواجه ارتفعت ، وجبينه تشقق ، وخرج منه صوت ، والمصور ربت على كتف المواطن ، ووافق على أن وجه المواطن في الصورة هو هو . أما الهيبة فكانت شيئاً لتاجر مخدرات ، بجانب شاربه جرح ، والجرح ينزل من الحاجب الأيمن إلى قرب فتحة فم ، والمواطن همد ، وهمس : الله . يا الله نجنى ، والرجل المصور اضطر أن

يقعده ، ويصوره ، أما الغد فهو يأتي ككل غد يأتي ، واستقبل الرجل المصور المصور بتيسم صنعه في تلك اللحظة لا من قبل ، ولا من بعد ، والمواطن قبل أن يقول كتبه بالمظروف ، الذي به الصور الجديدة ، فلما المواطن فتحه انهدم في الحال اعتدال أكتافه ، وقمه انفتح ، والرجل المصور أخذ منه ليري ، ووافق بسرعة على أن الوجه هذا هو هو الذي في الصورة لا أحد يخطيء ، إلا أن المواطن طلعت له في ذقنه ذقن كبيرة كبيرة ، وشيء بارز في سماحة جبهته ، وحجره - كان له حجر في الصورة - يمتليء بالفلس . ارتجف المواطن ، وقال كلاماً كثيراً أنه إلى أي شيء لا ينتمي ، ولا يملك فلساً ، يريد بها أن يتربح أو يفق . إنما هو العادي والعادي هو . والرجل المصور على ثورة المواطن اصطبر ، فلما انتهى من أقواله هذه . على الكراسي أقعده ، وصوره ، والغد جاء كما يجيء الغد في الدائم ، والمستمر ، والمواطن وجد المصور على الباب كأنه ينتظر ، ولیدخل أفسح له ، والمظروف على الطاولة وضع ، والمواطن إليه مد يده ، فقرأ اسمه ، وفتحته ، وتلجج الكلام في الخنجر ، وحشر ، وبالصور في الهواء قذف ، فتساقطت على الأرض هائلة . تأمل المصور لواحدة منها ، وهي في مكانها مرتبة ، ونظر للمواطن من فوق كتفه ، وارتجفت شفتاه ، حتى أذن من أذنيه ارتعشت رعشات ، وسكنت ، هاهو طابع الوجه ، والمواطن هو هو . أما الهيبة . الهيبة . الهيبة هذه . « قصاص » يقص الرقبة عن الجسد عقب صلاة الجمعة ، لإقامة الحد في إحدى الممالك ، والرجل المصور اشتغل بمعمل ، وإلى المواطن فقعه ، وصوره ، وهو صامت صامت ، ولم يقل كلمة وداع للمواطن ، الذي اعتقد ، وهو سائر إلى صوره في الغد أنه لن يجعل المسألة تمر ، حتى لو انضرب ، لو حدث شيء غير طيب ، والرجل المصور كان يجلس على كرسيه ، خلف مكتبه ، ويدبر مروحة موجهة إلى صدره المفتوح المشعر كقنفذ . أعطى المواطن مظروف صوره بلا اهتمام ، وهذا تناوله ، وفتحته ، وصرخ . نظر المواطن للمصور نظرة ، إلا أن المصور مد رجله ، ورفعها على كرسي ، والمواطن صرخ بحق . هذا وجهه بحق ، إلا أن رقبته تميل إلى ناحية ، لأنها كانت مجزوزة من العنق ، والدلم يتفجر من بدنه ، فيملأ الصورة كلها .

بلوي شائكة

أعرف أن الخواجه في بلاد بره ، بليس الباطو ، لأنه يلبسه ، فلما خلص منه ، ابتعته من البلدة الحرة ، وإلى بلدي رجعت ، وعلى بدني الباطو وضعت ، وتغطيت ، واستدفأت ، ومشيت ، والحقيقة ، وفاطر السماوات أتى كنت أحب المزيكة . يا هـ . المزيكة . إنما المزيكة التي تغن فيها ناس . والبحر الذي اسمه أبيض ومتوسط . هذا بحر . الناس منهم من أتى عبره ، وما أفعل في نفسي؟ حتى الأرض أتوا منها . الأرض . أرضي ، وما أفعله في نفسي التي أحببت؟ سماء الله سماء أتوا منها ، وما أفعل مع نفسي التي أحببت مزيكهم . هو الحب ، لأنني يمكن أن أرفض . وإعقوني . وإعقوني ،



وما أنا دون إخوتي ؟ وكان أصحابي . أصحابي وما الحياة بلا أصحاب ؟ حتى الناس في الشوارع . الكل اتفق على أن يقول في وجهي صفة : داري على بلوتك بالي ابتليت داري . وكنت أعافر ، وكنت أسبهم ، وأسب أمهات جلود أمهاتهم ، وغضببان أنا أصرخ ، والآن أنا منكسف ومنكسف ، لأن يكتشف الناس ، الذين أعرفهم أنني ألتفع بالبطو كان خواجه يلبسه من قبل ، وبصيت في الناس ، وضحكت . أنا الشكاء ضحككت . ضحككت لأني رأيت - وقلت هكذا وضعت الفأس فوق الجذع - لأني رأيت معظم الناس الذين أعرفهم . معظم الذين أعرفهم ، إلتفت أهدانهم بالبلاطى مثل .

مكحل أمى

مكحل أمى ، وإذا أرى ، لا . لا . أنا وقعت عيناي عليه . الكحل كانت تخزنه فيه في زمان راح ، أخذته بين يدي ، والبال شارد أنا ، ولكنى كنت منشرح الصدر ، وسحبت غطاءه ، لا أعرف كيف . إنما أنا سحبت غطاءه ، وانتبت على نفسي ، حتى بدني كله ارتج ، وأنا أسعل ، ورأيت غفتي . الدخان عبق فراغها ، واشتد على الحبال ، ووقفت . فلما ... لاحظت أن ساق

عجز ، وكلما حاولت أن أرجعهما إلى الطبيعي ، لم أقدر ، وأفضل ، وتضاءلت كل إنسان في أرض رعب . عيناى حتى تاهتا في الذى هو موجود ، وارتاعت ، وهى تبص على ما يخرج من المكحل القديم ، الذى كان لأمى ، فالدخان صار ذلك الشيء الضخم ، حتى أنى ضحكك ، وهل من الرعب أضحك ؟ لأن العفريت مشى خطوة ، وأمامى المنحنى ، وهو يقول : شبيك . لبيك . عبدك بين يديك . اطلب ما تشاء . كان الصوت الذى قال به هذا لا أستطيع وصفه إذ أنه قديم وحديث ، وهذا الوصف من عندى أنا ، لم أقرأه ، وأعرف أن الصوت لا يوصف إلا بالعلو وعكسه الانخفاض ، أو الحدة ، والغلظة عكسها . والشدة أو الضعف ، وقلت في نفسى طوال عمرى أحلم . والعفريت انتظر أن أقول أى شيء ، فلما لم أنطق ، عاد يقول لى بصوت يمكن أن أصفه الآن أن به من الحدة شبة : هل تطلب شيئا ؟ اطلب . فأجبت بصوت فيه إلتواء . لا . أطلب .. كنت أريد أن أوصل الكلام ، فأسأل ، ورب القدرة . كنت أرغب في الأسئلة . إلا أن العفريت قال إذن لا بد من الانتهاء ، ثم خطبني الخطفة السريعة ، وكنت بين يديه رهينة . وعندها قال : تعال يا ابن الأحلام . تعال . وأدخلني المكحل . مكحل أمى القديم ، وعلى أغلق ، فوقعت في ظلمة داهية ، وأنا أسمع ضحكات ذلك المخلوق الذى اسمه عفريت ، وانحبط . وانحبط .

■ استلذراك ■

وقع خطأ مطبعي - ضمن أخطاء العدد الماخى الجديدة - في موضوع سلمان رشدى للكاتب سمير عبد ربه . فسلمان رشدى من مواليد ١٩٤٧ وليس ١٩٧٤ . كما أن نص الآية القرآنية المذكورة هو : « ومن شاء فليؤمن ومن شاء فليكفر » . نعتذر للكاتب وللقرءاء .

● أدب ونقد ●

صغير ليل

هالة البدرى

قصة

دخل إلى صالة تحرير الجريدة التي عملا بها بعد ان تقطعت سبل عودتهما الى الوطن . انشغلا بمتابعة الأخبار والمناقشات . قام أحمد، يسلم على رجل دلف الى القاعة بحرارة شديدة ، حياها ، ردت على تحيته برأسها ، اكملت النقاش مع جارها الذى تغير وجهه وامتع ، التفتت حولها . الصمت اطبق على المكان ، وفجأة انشغل كل الموجودين بقراءة الصحف . وقف الرجل أمام مكتب رئيس التحرير الذى ألتحق برأسه .

- هل يمكن ان اكتب بعض الأشياء ؟

● نعم .. نعم ..

- فى النقد .. سأعلق على ..

● قدمه وسنرى ..

«هذا الصوت .. لا !!»

والتفتت الى أحمد تسأله :

- اليس هذا ياسر الود ؟

رأت الاجابة على وجهه قبل ان ينطق . اندفعت بكل الحب فاردة أجنحتها ، تريد ان تحتويه مرحبة . قالت معذرة يغاليتها البكاء :

شاعرنا الكبير . لم أعرفك . اقسم اننى لم أعرفك . كيف حالك ؟ وقت طويل مضى منذ آخر لقاء لنا .

.. الحمد لله .. الحمد لله ..

لم يرفع عينيه عن الأرض . لم ينظر إليها . شددت بكليتي يديها على قبضته . نهض أحمد حاملا ورقة ولما لميلني عليه ياسر عنوانه الجديد ، سأله عن احواله . خرجت الكلمات جريئة تترنح في طريق مظلم يجمدها الهواء مرة ، وتلفحها النار مرات ..

احتلت صورة «سعيد المرزوقي» رأسها وهي تنبيهه الى وجودها كل يوم عندما تلقاه ساعة الظهر في الطريق .

رأته قادما من بعيد ، ينقل قدما وراء الأخرى مثل جمل عجوز تنثنى ركبناه قبل ان تضغط أصابعه على الأرض ، يلمع سماره في وهج الشمس ، تعلوه هالة من الشيب ، يحنى على لفافتين غلفتا في ورق أبيض ، يضمهما الى صدره بقوة لا تتناسب مع هيئته ، وصلت أمامه تماما ، ابتسمت وهي تفتح يديها مرحبة به ، رفع رأسه ليرى من الذي يعيده الى الحياة . توقف برهة وهو زائغ البصر ، لا يستطيع ان يثبت عينيه عليها ، لم يعرفها ، مدت كفيها لتحتوي كفيه اللذين تشبثتا باللفافتين . مط شفتيه الغليظتين ، وأعادهما الى مكانهما ، وانتظر .

اسرعت تقول له : كيف حالك .. أنا ..

نعم .. نعم .. بخير يا ابتني .. كيف انت ؟

● هل تأتيك الرسائل بانتظام من الأهل ؟

.. أحيانا من السودان ، ولكن الأكثر من الزملاء خارجها ، تعلمين الأحوال .. قد يأتي يوم .. يوم .. !!

افلتت يده من قبضتها ، حياها بهزة من رأسه ، أمسك بزجاجة الخمر ، ولفة الطعام ، مضى .. اغرورقت عينها .. انسحب ذراعها ليناما في استكانة على جانبها .. تتابع مرور الاشخاص حولها بسرعة ، لفها تشاؤم ..

انتبهت على محاولات ياسر ، للافلات من قبضتها ، قال له :

اريد ان نقرأ أشعارى . انت الوحيد الذى أثق في رأيه ..

تركت يديه . حررتهم . توقفت الكلمات في حلقها ، لم يكن هذا ما تريد ان تقوله له ، ارادت ان تصرخ فيه : أفق يا رجل ، ماذا فعلوا بك . وافق على قراءة الشعر ، لم يحدد زمانا أو مكانا ، اختلطت في نظراته قصة الضياع بالخوف ، لم تكن نظراته هذه تشبه نظرة سعيد المرزوقي كلاهما تائه ، معذب ، بضيق من الخمر ، احدهما في بلده والآخر في المنفى ، كان الطريق واحداً ، الآن ، هل يتغير الطريق ؟ هل يتغير ياسر ، هل ؟

نسرب من المكان . شعرت بانفاس من حولها واضحة كأنها خرجت من تحت قبضة خانقة ، عادت الجرائد والمجلات الى أماكنها فوق المكاتب ، انشغل البعض بالكتابة ، لم يستطع واحد أن يتحدث الى زميله ، وقتت أمامهم متحججة ، اختلس بعضهم النظر إليها ، تمنوا ان تذهب حتى يكف عذابهم ، هربت من المكان ، تحملت أن تمشي حتى وصلت الى الشارع . ركضت تبكي .. الشارع يعدو .. مرت من زقاق مهرولة مثل الجميع نحو الخطوط البيضاء لتعبر الطريق قبل ان تفتح



الإشارة . وصلت الى الرصيف بصعوبة ، الأرض ساخنة تنفث لها ، خلت المقاعد البيضاء في المقاهي المنتشرة من الجالسين ، انفتح باب خمار ، انكأ شاب على طاولة احتضن عددا كبيرا من زجاجات البيرة الفارغة ، صرخ .. «رأته قبل عام ونيف .. ياسر الود في ندوة ، الكل يتراحم عليه ، لم يكن هو ياسر الذي عرفته طويلا ، كان يحترق . لم تفهم يومها سر اختناقه ، تواردت قصائد المدح في القائد العظيم .. اجتر ياسر احتماله ، لم تفارقه كأسه تلون الخمر في حلقه بقطرت من الصبار المخلوط بالدم .. دم الرفاق ، اشتعلت في عروقه رغبة في الافلات من قيده قاد الى صورة الزعيم المسلطة على الحائط فوق رأسه اختطفها ، انهال عليها بقدميه . ازدحم المكان باشلائها . سيارة . جب . ظلمات ، وظلمات ، لعنات وضربات ، أيام تمضى .. صمت على الحادث ..

اصطدمت كتفها برجل ما ، آلمها جسمها بشدة ، رفعت عينيها حتى تتبين من هو ، أفلت وسط الزحام ، هزت رأسها دون ان تتوقف قدماها . لم تعرف كيف وصلت الى شارعها .. الطريق خال من سعيد المرزوقي . لم يحن موعد عودته بعد . ارادت ان تقف ، أو تجلس على مقهى تنتظره ، أن تأتى بشيء كبير جدا ، أو توقفه من سباته ، ان تعيده الى الحياة ، الى الكفاح . الى الكتابة ، ان تمسك بكفقيه ، وتهزه ، أو تضرب صدره بكلمات وكلمات . خافت ألا يفهم ، وان ضيع .

لم تستطع العودة الى البيت ، اتعبتها الشمس المحرقة ، جلست تستظل بشجرة أمام الدھر . لم تحرك الأوراق ، لم ينعكس لها ظل . لفظتها . هبط الليل . عادت . قابها صغير قطار ، ارتفعت الأرض . عوى . تتابع اصطكاك النوافذ ، وقلقة الحديد فوق القضبان .. مر بسرعة .

اختفى سعيد، لم يظهر يوما وراء آخر . فى الموعد كانت تبغى السير تنتظره، لم تكن تعرف من اين ياتى ، او الى اين كان يمضى . هو يسكن احد هذه الأزقة ، فى الحى الفقير الذى كان يوما أرقى أحياء المدينة ، قصور تحولت الى مأوى للمهاجرين فى الداخل والخارج . أرض الشارع تنشق عن إخدود طويل ، رقيق ، يمتلىء بالمياه مع هطول الامطار فى الشتاء ، ولكن الشتاء لا يأتى ..

ابتلعت ريقها ، بحثت عن ماء يطفى العطش ، خافت ان تقترب من الصبى الذى ينادى .. ماء بارد .. ماء بارد .. كل انهار العالم لن تروىها ، من يطفى قلقها على سعيد ؟!



هام يحلم بعودته الى بلاده ، بعد ان شرب كل ما طالته يده من خمر . طريق وراء طريق ، الكل يتشابه . اقتربت السودان منه ، راح يتلمسه فرحا مذهولا ، اكتشف انه يحملته داخله ، لف يديه يحتضن جسمه بكل قوة ، ارتعشت أصابعه وهو يضم الخرطوم ، وأم درمان ، والنيل بفرعيه ، والقرى الصغيرة ، الأهل ورفاق الكفاح الطويل . دمعت عيناه . ارتخت قبضته . تتأقلتا . انسجبتا . اختلت قنماه . تهاوت سائر الأعضاء نسي انه لا يحمل هوية . شاهد عيونا كثيرة تحملق فيه . ابتسم ..

بحث عنه الرفاق أياماً وراء أيام . وجدوه وحيدا محاطا بالثلج ..

ملء المدى

منتصر القفاش

قصة

وجدتُ رغم عودتي بها كاملة ، أن زجاجة رغبت في الرحيل ، دون حمل رسائل ، دون أن تُسد فتحتها . تركت للماء ملء جوفها ، وللتيار أن يحرفها بعيداً . ولم يزل خوفها من دفع الماء لها بكل ما تحتجزه من كلمات موصولة الحروف ، أو مبعثرة لا يجمعها إلا الفضاء .

تغطي الأمواج الشاطئ لتعود تنحسر تاركة أكفاً تتشبث بأثار أقدام ، وتحفر نداء غير منته صدها

مازلت أردد أغنيات البحر في صمغته ، حيناً يلفه الليل بأشعة الصمت . أغنيات حملتها زجاجات ، لم تصل إلى يد ، ولم يضمها قاع . ظلت تحوب البحار ، وتنبأ سرياً لو تماس جسدها والشيطان .

أمامي تفرد رسائل تحجب كلماتها ، وتذكرني — فقط — بوجودها . تمنحني وجوهاً خاطبتني كثيراً ورحلت تاركة إيماءات بدت لي حياة لا ينتهي أمدّها .

صحتُ راعياً في إسماع كل ماضي : أمِلْكَ لي الرسائل أم مالكة لي ؟

هل كنت طالباً لإجابة ؟ عودتي لسؤالَي القديم — أعرف — يعيد لي رؤية تلك المراكب التي حاصرها البحر وأفضى بها إلى إنتظار مستحيل ، وامتدت كل الأبداء داخلها تلقى بزجاجات تعكس أشعة شمس كأنها استقرت في قاعها واهبة للأفق قراءة كل ماحلته من كلمات ، شف عنها زجاجها دون ابتلاء الوضوح . ظلت الأمواج تدفعها نحو المراكب ، حتى اختفت وظن ملقوها انها استقرت في القاع .

وعادت لتظهر وقد شغل كل فراغها الداخلى رسائل استحالت بها الزجاجات إلى حروف متواجه همت بقراءتها فطوت نفسها وفردت أشعتها في سكون .

طريقى إلى الشاطئ حكايا من لبوا النداء ، ورحلوا تاركين حنين السبل أسمعها كلما مضيت فوقه ، وأجد راويها يسكن الخطوط ، يديها إلى الملوحيين بأيديهم وينادون على كل من عبر . لم أرهم رؤية عين لعين لكن أياديهم بدت شطآن أرسو فوقها طول العمر .

حدثت في الزجاجات التي أحملها . مازالت بقايا الكلمات التي كسحت من على أجسامها تلمسها أنامل كأنها تريد إلحائها أو إظهارها قبل أن تتوازي . لم أستطع الفكك بعد من مرادة يقين أنها رحلت كلها وأن مأحله ليس سوى ظلالها التي تبقى في كل يد تضمها . أعرف أن عودتي الدائمة إلى الشاطئ لكي انتظر أن يلقى بها الموج أو أن تبدى لي وهى راحلة إلى مستقر جديد . ترحال يطوى النهايات . يث نداه في البحار ، وإن سكن يوما إنما لينظر أى الجهات لم يسلك

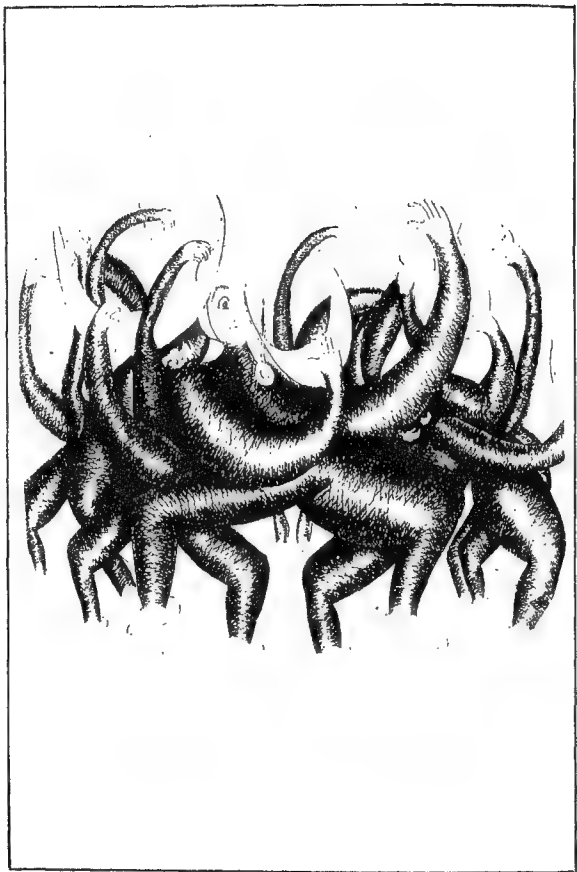
كل ما قرؤه من رسائل أتت بها لم يكتمل . ما إن أرى رسالة مطوية داخل واحدة منها حتى يخطف بصري خفق الأشعة بعيداً . أحكى للوجوه التى تأتيني فأتبه أن الزمن يحيطني . ولا ألبث أن أعود لبقايا الكلمات . منذ متى وأنا أعود إلى الشاطئ ، منذ متى وأنا أحملها . لم يمكث معي ماضى إلا قليلا ، واجدأ الشاطئ والزجاجات لحظة لاتنقضى ، ربما تقطعها تلك الأصوات التى ظننت أنها غابت . أصوات كأنها منبعثة من المراكب تطلب منى أن أضرب البحر بعصاى ليمتد أمامها سبيل لى . هل هى ماكشط من على الزجاجات أم هى بقايا الكلمات ؟

غطت الأمواج قدمى وانحسرت ، وأنا أنظر الى ما يحيطنى . وضعت الزجاجات على الشاطئ ، وتساءلت أى الكلمات سأضعها داخلها قبل أن ترحل . أخشى ان تظل بين يدى دون أن أصل إلى الكتابة .

دنوت وحدى إلى ما انفرد أمامى من رسائل وصحت :

- من كتبك
- كل من لم يكتبك
- والسبيل إليك
- قذف الزجاجات لتصل إليك
- وأين اللقاء
-

عادت الأصوات لتتأى بدنوى ، وتبهنى أن مكوثى قد طال . بدء العودة هذه المرة يشد قدمى



إلى الإبطاء فى الخطو ، ويردد معى أغنيات البحر . أخذت أرفع كل الزجاجات من على الشاطئ ، وأحدد بأصابعى ما تركت من آثار على الرمال . لم يكن كل أثر يسلم نفسه للتحديد فى يسر ، منها ما كان يفلت من الخطوط ليستقر خارجها ويجذبه الموج . تناهى إلى سمعى غناء يتصاعد من كل الجهات . نظرت إلى الخلف . لف وجهى شراع ثم عاد يترك جسده للريح . كثرت الأشعة تضرب الماء والأرض فى قلبها أجد نفسى ، وأرتد بخفق أمسكت به . إبتعدت قليلاً لأملأ عيني مما حولى . وجدت مراكب ترسو على الشاطئ ، وامتدت منها أياذ .

هل أسلمت لها الزجاجات ؟ عرفت بعد حين أننى أطلت التفكير فيما أحمله وأنه ليس سوى ظلال . أخرجت كل مالى من رسائل كتبها أو لم اكتبها ونفرتها على الشاطئ . ناديت كل صوت عشته وجمعت منه كل مالى من ذكريات وأيام مضت دون أن تسكننى . طفت بكل أزمان حياتى باحثاً عن من وشموى وأعطوني إجماعات صمتهم . لم أكن أثناء تطوافى أنظر ، تركت الرحيل يغمرنى ويدى تقبض على مانجسد .

لم يطل لى الإنتظار ونهضت بمعرفة أن ماصحت به قد تردد بين الشيطان .

مقطعان من « يتوهج كنعان » عز الدين المناصرة

أحاول أن أمسك البحر من خصره القرمزي
أراه كذلك ، لكته يشتهد أن يكون ربيعا
نكي يعجب الآخرين .
بطي بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .
وكانت تحوم النوارس ، تملؤني غبطة والنجوم
مسافرة قرب شمس الأصيل .
أحاول يا فرسا حجريا على التلة القرمزية كالبحر
مريم إفريقيا في الفضاء تمذ ذراعاً لوهران ،
يختلون وراءك كي لا يروا مريم التلمحية
أو مريم الإنتفاضة أو مريم المريمية
مريم إفريقيا لم تطابق بهاء الأصول .
كذلك قيل : انظروا الماء ، قيل كذلك ، نذ لروما
أما زلت يا مهرة تركضين ، يتابع جريك
هذا المدار .

أحاول . كان المدى شجراً وشجيرات عوسج هذا المدى
عشوق البحر ، هي جوادك للرعى في مرج ذاكرة القيم
حيث يقيمون أندلساً في الكلام . النوارس تزعق مثل

رضيع سيعن رغبته فى حليب الصباح . ثقبنا
زاد رحلتنا بالصراخ ولم تستطع والدخان يقيم جبلا
من الحلم ، يرحل غريبا فيطرده البحر ، عطر الطوابين
بين شقوق السؤال ، أحاول أن أرسم البحر لكثرة
كنساء الينابيع يبدو صديقا ويهرب من بين كفى
مثل حقول القطار .

وأركض . أنظر جبلا من الصخر يأوى الحمام إليه
من البحر والتينة المقدسة : بلور سيقانها يصل
المتوسط ، أما الشروش فأعصاب جذى ويهرب
منى الكلام إذا ما اصطدمت بتينة قلبى
عليها السلام .

هناك أيضا سبقى الحجارة شاهدة أنها أصبحت
مطعماً للبلادة : مقل على البحر دون نساء ودون
سماء ودون ارتجاف ودون نراجيل أو زنجبيل .
سنخرغ البحر ثم نرش عليه البهار ونجلب من
جبل الشام أقمار غوطتها ومن القنس صخرتها ، من
ضلوعك بيروت روشتك القرمزية ثم نشوى على
الفحم فوق التلال المطلة . قلبك يا بحر - أحجارك
المرمية ، ننشرها فوق حبل الغسيل .
وداعاً نقول لعنا ويضطرب القلب فى قلعة البحر
دون نقوش ولا دونة والنوارس فوق الفئار
الذى صار مأوى قراصنة البحر فى غرف شل هذا
الهواء تياريحها وأسائها ولم يبق غير السجون .
بطلى بريدك يا وطنى والرسائل لا تصل العاشقين .

- 2 -

أحاول : راهنت أربعة : كان وجه أبى فى
مقالع مرمر قريتنا تعباً حين غنى مواويل ذاك
المفتى العراقى قيل اسمه ، بو عزيز ، . وقال لنا
أحد الأصدقاء :
إذا لم يكن باندنا اسمه هكذا رسم الحاء فوق التراب
سأجده أنقى وأرمى به للنوارس ، ألقم آخر
أن لا وجود لهذا المفتى - وحين استشرنا مبادئ
عزافة البحر ، جادلناها وبحث الرهان وحتى
أغيط الأجابة صحت بأعلى حنينى - حنايتك

يا حجرا فى الخليل .

يقين على تلة سرقوا قلبه ، جبل قرب قريتنا
ويطل على البحر والبحر ميت يفصل زلزلة الأبدى
وأحجاره مرمر وأسألوا البرلمان البعيد .
اسألوا الشاحنات التى حملته ، اسألوا عنه تلك القصور
التي سرقّت من مقالعه واسألوا عنه أحفاد جالوت .
يرتفعون به فى هواء الشوارع ، يسقط طيراً أبابيل
فوق رؤوس الجنود .

أرشقوهم بخافون هذا صباح الصهيل وهذا مساء السهر .
أحاول أن أوقف البحر من موته السرمدي ، أقول له
فى السماء : دم البحر أزهر ورد الشقائق حمراء ، كنعان
يخرج فجرا كنزجسة من شقوق الحجر .
أحاول : دارٌ وحاكورة . وأريث الجنود يقولون :
أين الذى فُذ من جبل . واستعدت بزيونة
وركضت وكانوا ورائى . خنازير بزية طاريتك
وغيب . وها أنت تولد مثل النبا .
وكنعان نخل وحورٌ إذن سوف نلمح بحرا يهاجم رملاً
وموجا يذيب ملوحة هذا الخطأ .

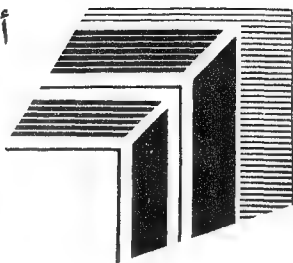
أحاول أن أتتبع موال أجداننا الطيبين
وكم حاول الموج تسجيل جرائته فوق رمل الكلا
أحاول أن أمسح الحزن عن وجنة قد علاها الصدا .
توقف حزن المواويل والرقص . ظل يغنى على الجمرات
الأخيرة فى الليل : منذ ثلاثين كان فتى ويغنى على
مهبل فى الشعاب . وعاد الينا سليل الجراح ، كسير الجناح .
يغازل ورد الصباح . ويغرف من ماء هذى البطاح .
ويغرس أشعاره فى سهول براح . ويشعل رمانة فى
المتاح . من الوقت قال المغنى : تكسر وهج سلاحى
قفزت عن الحائط المستقيم ففر الجنود وصاحوا
ولكنهم قد أرادوا سماع صياحى . أفقت من النوم .
حيث وجدت المسافة صارت نما وفراقاً - أفق
وشريت وهبأت روحى لهوج المنافى
وغضب الرياح .

وأغرقت أشجار زيتتنا بالرداذ بصير غداً
فى الحواشى ويغزو المتوثن .
أحاول . هل أستطيع مساكنة الحلم فى الدار
دار من الحلم . ثم رأيت القرنفل فى عوسج الدار

منذ ثلاثين عاما يحاصرني الحلم : دار وحكورة
وضجيج : عتابا ثعالبني الدار والميجنا سأصيح :
أيا من جنى ثم جفرا الينابيع والنار ثم ظريف
تمر بقاتنها السرمدية حيث ضفائرها كانسكاب الشعاع
على الماء - عاصفة في الصباح ، صباح كروم اليقين .
بطيء بريدك يا وطني والرسائل لا تصل العاشقين .



أوراق الصفح



مدحت قاسم

عينك في زمن الكفاف
تحولان العشق داخل
نهرأ بلا إرادة
يخن للصفاف
من لحظة التكوين والولادة

رؤيا جديدة لشتاء قديم

أهدأ في آخر يومى الدامى
أتحسس وجهى أتلس موقع أقدامى
فأكاد أجن

أوقن أن الغربة قدرى
لكنى في بعض الأوقات
أخذع نفسى
أصور ورقى الشجر الساقط عبر الطرقات
عشى وبراعم زهرى
أحتضن الوهم للحظات
وأدقق نظرى
فأكاد أجن

عيناك اليوم
صحف الأمس المقروءة في أيدي القوم

أخرج للشارع وكأني أخرج لزيارة موتانا في القبر
أتمسح يا مصر وأبكي
لكني في عنف بكائي
حين تموجين بأحشائي
أدرك أن الصوت الخافت لا يعنى الموت
أعدو ، أتعري لأفريق من السكر
أشث باسمك
وكموج البحر
أمسح عن عينيك الأحزان
وأضمك لى
نتمدد فوق العشب معاً
نعدثر بنخيلك
ونذوب معاً .. ونذوب معاً

حين نكون على موعد
تتحدد أبعاد العالم حولى
أبهق في سرى
وأصايق أول وجه يضحك لى

مداخل التطرف
الأجدى ألا نساء
حين يفارقنا الإحساس بدفعه الصوت
نلهو نتحايل ، نضحك من كل الأشياء
حتى يدركنا الموت

لو قدر لى ألا تأسرنى عيناك الحالمات
ما كنت الطفل يحن الى صدرك

أَتَسْمَ خَطُوكِ
رِيحاً لينة تَأْتِينِي مِنْ كُلِّ مَكَانٍ

أَقْسَمُ بِهَوَاكِ النَاحِلِ بِدَنِي
مَا خَفَقْتَ كَلِمَاتِي إِلَّا مِنْ أَجْلِكَ أَنْتَ
مَا أَحْسَسْتُ بِأَنَّ الْعَيْشَ مَرِيرٌ
إِلَّا حِينَ لَقَدْتُكَ أَنْتَ
مَا غَنَيْتُ الْفَقْرَ وَضَيْقَ الْيَدِ وَذُلَّ الْجَبَةِ وَالتَّقْتِيرَ
إِلَّا حِينَ نَحْتُ مَكَائِي النَّائِي مِنْ كَوْنِكَ
أَفْلا تَكْفِي الْعُرْبَةَ وَاللَّيْلَ دَوَارَ
وَالصَّبْحَ هُرُوبَ وَفَرَارَ
وَسَيَاطٍ مِنْ نَارٍ تَلْسَعُ ظَهْرِي
تَلْسِنِي ثَوْبِي الضَّيْقَ تَحْجِبُنِي
عَمَا يَظْلُجُ صَدْرِي
عَنْ عَيْنِكَ الْمُتَطَلِّعَةِ لِكُلِّ طَرِيقٍ
وَالشَّائِخِصَةِ بِكُلِّ مَدَارٍ
سِيمَفُونِيَةِ الرَّجُوعِ
يُوفِ وَجْهَكَ الْمُخْضَبَ الْأَخْضَاءَ
كَالضَّوءِ فِي سَهْوَةٍ
فَأَسْتَدِيرُ غَشِيَةَ امْتِزَاجِ مَوْقِفِ الرَّجُولَةِ
بِمَوْقِفِ الْبَغَاءِ
لَأُنْثَى فِي رُكْنٍ مَقْهَانَا ثَمَارِشَ الْرِيَاءِ
وَنَدْعَى الْبَطُولَةَ
وَنُكْتَرِي وَنَلْتَوِي بِلَا حِيَاءِ



أَبْهَرْتُكَ يَا حَبِيبَتِي رَهْبَةً عَلَى مَوَائِدِ الْقَمَارِ
أَحَاوَلْتُ التَّلَاحُمَ
لَكُنِّي لَا أَمْلِكُ انْطِلَاقَ الْأَعْصَارِ
أَحَاوَلْتُ السَّكُوتَ وَالتَّلَاوُمَ
لَكُنِّي لَا أَمْلِكُ الْقُدْرَةَ
لِذَا يَحِقُّ لِي تَعَشُّقُ الْفَرَارِ

لعالم التجريب والتجريب والمجرة

أرفض عاجزاً ثنائيل الأخبار
أرفض الأزياء في السهرة
تقلص الشفاء يا حبيبتى .. تعفن الحوار
تبدل الأشياء بالإلحاح والتكرار
تشتت التكوين والتفكير والنظرة
عنك عاهرتان تبيان الانتحار
أدير وجهي عنهما
ألوذ بالفرار

أبدو غريباً غاية الغرابة
إن تكنسى ملامحي الكتابة
ثم ترون ضحكتي
مغيراً صوتي ومشيتي
وهداة التكوين والترقيم والرتابة
فتبرز الوجوه لي
تسأل عن مبررى في مسخ صورتي
أرفض التعليق والإجابة
أكره التسطيح في العيون
أبغض تفسير عالمي بلوثة الجنون
أعشق الرحابة
أنهمر كالطرر
من غابة لغابة
أنصب أهدأ أستوى كالخضرة المذابة
في العشب والشجر

أدين من ؟
ليس سوى العفن !

محمد حسان وقصصه الشعبى

لدينا الآن عدد لا بأس به من كُتّاب القصة القصيرة جداً ، فكل منهم - فى الحقيقة - يختلف عن زميله فى المدحى الفنى والهدف من مثل هذا البناء القصير الذى يتحول لدى بعضهم إلى بناء ضيق ، وبعد آخرين إلى بناء شديد التوتر والكثافة - ومن ثم - الرّواء . ولا يتسع المجال هنا لتفسير مغزى انتشار هذا البناء الآن ، ولكنى أتصور أنه بناء شديد الصعوبة ، وليس من السهل أن يكتب فى إطاره كل من أراد ، فالسقوط فيه كسر رقبة ، لأن نجاحه أيضاً ، لايُس فيه .

فى القصص التى بين أيدينا الآن نموذج من هذا البناء ، ولكنه - فى الحقيقة - يختلف عن كل النماذج التى عرفتها من قبل فى إطاره . وهو نموذج يسعى صاحبه لاحكامه وصقله منذ أكثر من ست سنوات - حسبما أعرف - وقد نشر بعض مفرداته فى مجلات مختلفة . ولعل الميزة الكبرى فى هذا النموذج هى اقترابه - بل دخوله - الحميم فى منطقة يهرب منها المبدعون طوال الوقت ، هى منطقة الفعل الشعبى الواعى واللاواعى . هذا الفعل الذى يتبدى ببساطة فائقة فى مختلف جزئيات الحياة ، وفى الجذ كما فى اللعب ، فى الموت كما فى الولادة ، فى النضال كما فى الخوف .

الجديد عند محمد حسان هو أنه لا يدخل هذه المنطقة بحب شديد فقط ولكن برقضى واع أيضاً . فهو لا يستسلم لدجل الحواوى ، مثلما

لايستسلم سيد سابقة في قصة (زيدوا النبي صلاة) ، ولايستسلم للروح الشريرة التي تزحف نحوه كي تلبس جسده ، لأنه يتحكم منها ويكشف - بناء القصة - زيف اللعبة من البداية (في قصة رقية) . وهو كذلك يعي جدلية هذا العقل - ليس في البشر فعسب - وإنما في علاقة البشر بالأشياء كما يجد في نهاية قصة ما في خوف ، حيث يتخيل قدرة الدم البشرى على صنع الحجارة من الالتحام بالخصى ، على نحو يذكركم بمقولة بيكاسو الشهيرة : « إن بعض الفنانين يحيلون الشمس إلى لون أحمر ، وبعضهم الآخر يحيل اللون الأحمر إلى شمس » .

وهذه الجدلية نفسها تظهر ببساطة شديدة في قصة أخ حيث تتصارع الرغبات الانسانية الطبيعية والبسيطة مع الارهاب العقائدى لتنتصر الأولى في النهاية .

في قصص أخرى كثيرة نجد اهتماماً ناضجاً وواعياً بمناطق أخرى لاروعية في الحياة الشعبية تتمثل في النصوص والاساطير والاشعار الشعبية .. إلخ ولكن وعيه بهذه المناطق يجعله أيضاً قادراً على كشف ثرائها وخصوبتها الفنية والانسانية ، دون أن يستسلم لسطوتها وهيمنتها .

يلتقى هذا الأمر مع ميزة أخرى هامة ، هي أنه مظلماً ينطلق الكاتب من حياة البشر في مادتها الخام ليصوغ منها شكلاً فنياً يناقضها ويحطم ايدئولوجيتها ، فإنه يحقق هذا الشكل من مادة الشكل الخام في ذات الحياة الشعبية ، وهنا نجد طريقة الحكى الشعبى كما يمارسها الناس في حياتهم - وهذا شيء مختلف بالطبع - عن الحكايات الشعبية والاساطير والشعر الشعبى .. إلخ . ولكن الأهم من هذا كله اللغة الشعبية المفصحة . وهذه هي الخصوصية الثالثة لمحمد حسان ، والتي يمكن أن يلتقى فيها مع محسن يونس مثلاً ، وإن كان يؤديها بطريقة مختلفة .

إن حسان هنا يقيم لغته الدقيقة والمحددة من مفردات هي فصيحة وعامية في ذات الوقت ، وهناك مفردات أخرى عامية بالضرورة ولكنك تستطيع أن تنقصحها إذا أردنا . ولكن المهم هو في التركيب أقرب جداً من الاحساس الشعبى أو الذى أحب أن أسميه المحتوى الشعبى للشكل . وهو يتبدى في تركيبة الجملة وفي علاقة الجملة بالأخرى ، والعبارة بالأخرى

والفقرة بالفقرة . وهذا مايشكل بنية القصة ذات المحتوى الشعبي للشكل أو ما هو قريب منه . وبهذه الخصائص ، فإن حسان ، إذا واظب على العمل استطاع أن يقدم لنا فناً جيلاً قادراً على أن يصل إلى الناس وليس فقط إلى المثقفين .

د . سيد البحراوى

زيدو النبى صلاة

جاء ولم يعلم احد أى قطعة أرض انشقت وخرج منها ، نزل الصرة فكها ، اخرج جرابين وزلطة كبيرة ، تجمع الأطفال حوله ، التف الكبار بحجة جمع الصغار .

قال لهم صلوا على النبى ، صلوا ، قال زيدوا النبى صلاة ، زادوا ، قال الى يحب النبى يصفق ، صفقوا . قال لهم فى هذا الجراب ثعبان ، وفى الثانى بيضة ، والبيضة بمشيئة الله ستخرج كتكوتا يلثم الثعبان ، وقبل هذا لما جوده غن . أكل الثعبان ، جاد الناس بشللات وربع جنيه .

جاء ربع الجنيه من سيد سابقة الذى برع فى فن السرقة والقتل ولم يتعلم شيئا عن الخوافة . مد الرجل يده فى جراب الثعبان ثم وضعها فى جراب الكتكوت ، لم يخرج شيئا .

أمسك الزلطة الكبيرة ودق بها الجراب وداسه ، نظر بعين صلبة للناس وقال صفقوا ، صلوا ، زيدوا . قال هذه الزلطة يمكنها تكسير اثمن زجاج ، وهذه الاسنان - اسنانى - يمكنها مضغه ، وهذه المعدة - معدتى - يمكنها هضمه .

أمر سيد سابقة بإحضار زجاج سيارة ، جاؤه به ، دق الزجاج بالزلطة ، كسره قطعاً صغيرة ، قال سمعوى تصفيقة ، شرح التصفيق الجوى وعاد صوته منفردا ، قال جاء الآن دور الحمامة الصقر التى يمكنها خطف احدكم وابتلاعها ، واعيده أنا بمشيئة الله ، ولكن صفقوا .

قاطعه سيد وقال : أين البيضة التى تخرج كتكوتا يأكل الثعبان ، وأين الاسنان والمعدة ، أخرج الكتكوت أو كَلَّ الزجاج .

كان الخياران صعيين ، صمئ ، ولما زاغ بصره وبلغت روح سيد الخلقوم أعطاه مقلب حرامية قلبه على ظهره وبرك فوقه ، الملم الزجاج بكف وفتح له فمه بكف ، وجعل يزغطة الزجاج المكسر والناس حولهم يضحكون ويصفقون ويسقطون على الأرض من الضحك .

رقية

كنا مربعا يتقدمنا الشيخ وتأخر نحن مرتكزين على الحائط ، حفظ كل منا جزءا من التعزية وتحفظه بالسريانية والعربية وكرره مع الشيخ للمشاركة في محاصرة الدخيل على جسد المريض ، وكذلك لوقاية اجسادنا منه ، ارتفع صوت الشيخ وتوحشت أعضاؤه وهو يمزّم . تكالبت الدقائق مع اصواتنا التي سكبت على المريض تنهشه ، دار ببصره فينا ، بسط جاجز الرؤية بيننا . ييست عروقه وخططت جسده ، ارتقى الدم يحمل الدخيل إلى رأسه التي توهجت ، صعدت يد الملبوس إلى رقبته وقبضت عليها ، كتفت عينا الشيخ الجسد المتراكم على الأرض ، اندر الشيخ الجسد بحرقه إن لم يطرد الدخيل ، زاد حصار يد المريض على رقبته .

تناقلت النظرات أسئلة المربع . أمر الشيخ بخروج الاطفال وضعاف النفوس .

« قال لي إيهاب ان كرامات المسيح تظهر على أيدي الكهان وهم يطردون الأرواح الشريرة من الأجساد المريضة وانها - الأرواح الشريرة - تخرج من الأظافر وترسم على الأرض ضليبا بالدم يؤكد تخليص المسيح للبشرية من الآلها » .

أعاد الشيخ تهديده للجسد الذي انهكت صوابه ، وخنق تحدى الصوت فيه ، خرج صوت من قرارة المريض يوافق على الخروج على أن يأخذ مهلة ، فهم الشيخ انها تكون لاختيار جسد ضعيف يحتله الدخيل .

جمع الشيخ نظرات المربع ، إليه ، وطلب الخروج - حالا - وإلا أحرقه بزيادة القراءة .

كررت أجزاء التعزية بتلاحق طلق على الرغم من صعوبة الكلمات السريانية فيها . تذكرت إيهاب عيث برأسى ، هل توضأت ؟ أم لا ؟

انتفض جسد المريض على الأرض ممثلا لتهديد الشيخ وأنا ملتصق بالجدار محاولا الاحتماء من الروح الشريرة حتى لا تلبس جسدى .

ما في خوف

هل تحمل بأن تفرد روحها بجواره وتحل شعرها على صدره وتخل عن أربطتها وتطلق نفسها له تحت سقف واحد .

جاءوا . أخذوه . ولم يعد . ترك لها عينا نعيم وتمطر عندما تركن للحائط آخر الليل أما في النهار تحف عينه وتكون ثابتة ، ثاقبة . وترك لها يدين تعملان الحليب والحليز والشاي . وترك لها طفلا .

وهي التي تعلم لم تعد تخاف إلا من الليل وتخاف من أن يبدأ الإضراب قبل أن يملأ الحزين البيت . وأن تعاني الإبعاد . هي مازالت تذكر معها عندما عاد من المحميات وقال :

النار هنا أرحم من جنة الخيّمات ، هناك فيه عذاب كثير ما يقدر نعيمهم لأنهم من نفس اللون والجنس والصوت .
هنا عارفين من عدونا .

وهي التي تحلم كثيراً وتخاف قليلاً ، تعلمت الشوق له وللغد الذي سيكون فيه
الولد ، وتعلم وتزوج ويخلف عيالا :

وهي الحاملة القوية المشتاقة ، حلروها أن تحطو خارج العتبة . وهي الحاملة القوية ، المشتاقة القوية أمسكت يد طفلها ، وفتحت الباب ، ودخلا في الناس ، وسارت صامتة خلف ولدها الذي أنفلت من يدها مرة واحدة ، وجرى مع زملائه .

انطلقت بخلفه تبحر عنه ، وقفت ، أين تجده ، ولم تخاف ... ؟

أليس كل هؤلاء آباء وأمهات ، وابناء ؟

كان الناس يدفعونها ، ماروا وهي بينهم ، كان صوتهم عاليا .. يصرخ ...
ماي خوف ... ماي خوف ... كررت الكلمات في فيها فوجدت نفسها تقول ،
خرج صوت الناس . وعلا .

وعلى الجانب الآخر رفع الجنود بنادقهم ، فنزلت كل الرؤوس والإيادي . صوبت البنادق ، رفعت الرؤوس وفي الأيدي الحجارة ، انطلق الرصاص ، وانطلقت الحجارة ، سقطت الرصاصات ، وارتفعت الحجارة ، وقعت أجساد على الأرض بينهم

جسد تعرفه أو لاتعرفه . ولكنها لاحظت أن الأجساد التي سقطت كانت تقطر دماً ،
ينزل على الحصى فيحيله حجارة .

أخ

إلى مصطفى السيد

برم طرف الجلالية بين يديه ، خبط بها الأرض ثلاث خبطات ، فردها ،
وضمها بين وركيه ، وضع يده اليمنى تحت خده الأيمن ، غمض عينيه ونام على
الحصيرة ، ردد الدعوات واستغفر الله وبدأ يدخل في النوم .
تذكر أن المتبقى له أربعة أيام ويعود للمنزل ينام فوق السرير بجوار أم العيال .
يفعل ما يريد فعله ، ويستحم ثم يطرق حجرتين على الجوزة .
.. لا بلاش الجوزة .. دى محرمة .. القليل مفطر فما بالك بكثيره .
يرد : لكن دا معسل وقوالح بس .

ترددت في أذنه كلمات الأمير وشروط الجماعة ، لا جوزة .. لاتعامل في الربا
والاعتكاف سبعة أيام في الشهر .
قال لنفسه : الجوزة حرام .

أحسن حركة جواره .. سمع الأمير يسأل أخاه عن انضباطه .
قال أخوه في الجماعة : مطيع وملتزم وارشحه أميراً على الحى . اللهم ثبت إيمانه .
انتظر من أخيه أن يحدث الأمير عن رغبته في الذهاب للمنزل ليستحم بماء ساخن
ويشوف طلبات أم العيال . لكنهما صمتا .

تقلب على ظهره وهو يفكر في السرير الخالى إلا من زوجته .. وضع يده فوق
صدره ... وجد يداً تخط على كتفه .. يا أخ سعيد .. نعم ؟ .. ربنا يهدينا جميعاً انت
مش عايز تخش الجنة ولا إيه .. أبوه طبعاً .. طيب نام على جنبك اليمين ومات تناسخ تخط
راس الشيطان بالجلالية .

نفض الجلباب ونام .. تقلب ثانية ولكنه صحا على يد زوجته وهى تسرح
شعرها .. فتح عينيه لم يجد أحداً .. كلهم نيام .

سحب مئاسه ، اطلق قدميه حتى وصل الباب .. خبط خبطتين وفي الثالثة
كانت زوجته أمام الباب .. دخل .. قال لها سخنى شوية ميه وهاتى آكل . ذهبت توقد
النار فاحس بها في صدره وقلبه وحلقه خلع جلبابه .. ناجاها .. ملس على شعرها . فك
أزوارها . بدأ يسر لها ما يحمله وهى تحتويه .

سمعا دقات على الباب ، فعلت انفاسهما ودقات قلبيهما .. وخف صوتاهما .

ليس هكذا الكفاح ضد الصهيونية

سمير فريد

في اطار مؤتمر حماية المقدسات والتراث الثقافي الفلسطيني الذي عقد في القاهرة في نوفمبر عام ١٩٨٨ صدر عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم والاتحاد العام للفنانين العرب والدائرة الثقافية بمنظمة التحرير الفلسطينية بحث بعنوان « السبيل الصهيونية وأساليب التعامل مع التراث والشعوب غير اليهودية » للباحث أحمد رأفت بهجت .

وقد عانيت الكثير في قراءة هذا البحث لضعف أسلوبه واقتضاه الى أى منهج علمي ، وبعد الشك بين كاتبه وبين التفكير العلمي . فالافتقار الى المنهج العلمي والتفكير العلمي لا يفقدان الأبحاث قيمتها فحسب ، وانما يجعلان من الصعب مواصلة القراءة ، أو الاستمتاع بالقراءة . وكان الأشق من قراءة البحث كتابه عنه ، اذ تكتب بالعقل عن شيء يفتقد الى المعقولة .

وسبب الاهتمام بالقراءة رغم هذا العنت ، والكتابه رغم تلك الصعوبة ، ان البحث يتناول قضية الصراع العربي الصهيوني ، وهي القضية المركزية للأمة العربية في القرن العشرين . وأنه يصدر باسم ثلاث مؤسسات عربية ، وان من بين هذه المؤسسات منظمة التحرير الفلسطينية التي تقود كفاح الشعب الفلسطيني من أجل حريته واستقلاله ، بينما لا يعبر — البحث — عن أى من سياسات أى مؤسسة عربية .

والأدهى من ذلك ان يصدر هذا البحث باسم منظمة التحرير الفلسطينية في نوفمبر ١٩٨٨ بعد اعلان الدولة الفلسطينية في الجزائر . اذ بينما تعمل المنظمة على جميع المستويات للتأكيد على رفضها الكامل للعنصرية ضد اليهود داخل اسرائيل أو خارجها في مواجهة الاعلام الصهيوني الذي يقوم على اتهام المنظمة بالعنصرية ، يصدر باسمها هذا البحث العنصري الذي يصل الى حد القول بأن العداء للسامية « رد فعل عقلاني لسياسات يهودية معينة » ص ٩ من البحث ، وهو بذلك سلاح ضد المنظمة بل وضد العرب .



تشرشل

والهدف من هذا المقال ليس الثبات عنصرية الكاتب ، فهو أمر واضح في كل سطر وانما الثبات مدى فساد هذه العنصرية العربية التي تظل برأسها في مواجهة العنصرية الصهيونية ضد العرب . ومواجهة العنصرية الصهيونية بعنصرية عربية لا يفيد العرب في شيء ، ولا يعبر عن حقيقتهم ، وانما يضرهم كثيرا ، اذ يؤدي الى خلط الأعداء بالأصدقاء ، وخلط العلم بالشعوذة . وخاصة ان النظرة العنصرية تبدو مغرية للكثير من الشباب محدود الثقافة لأنها أسهل من النظرة العلمية كما أنها غير ضارة بأمن الباحث على المستوى الشخصي وربما تكون مفيدة .

فالنظرة العنصرية ضد اليهود تلقى الترحيب ولو في الخفاء من فئات شتى من الطبقات البروقراطية الحاكمة في العالم العربي ، ومن الجماعات الدينية الاسلامية والمسيحية المتطرفة التي تسعى الى الحكم . والقانون في مصر مثلا يجرم العنصرية رسميا ، ولكنه يعاقب فعليا كل من يقف ضد كاتب دافيد أو المعاهدة المصرية الاسرائيلية وضد كل من يقف ضد التطبيع بين مصر واسرائيل ، وفي عبارة واحدة لا يتعرض أمن أى باحث للخطر اذا كان ضد اليهود ، ولكنه يتعرض للخطر اذا كان ضد الصهيونية . ويصل الخطر الى حد التهديد بالإغتيال من جماعة كاهانا الاسرائيلية الصهيونية .

وهذه النظرة العنصرية ، والتي لا تتمثل فقط في هذا البحث على صعيد السينا ، وانما ايضا في كتاب صدر لنفس الباحث في نفس عام ١٩٨٨ عن نادى : سينما القاهرة بعنوان الشخصية العربية في السينما العالمية ، وفي كتابات أخرى ، بدأت في الظهور عام ١٩٧٧ بعد زيارة السادات لاسرائيل من قبل بعض الأفراد الذين عجزوا عن مقاومة الصهيونية حتى لا يتعرضوا لبطش السلطة ، وأرادوا في نفس الوقت أن يعبروا عن مشاعرهم الوطنية ضد التطبيع فلجأوا الى الطريق الأكثر سهولة والآمن تماما وهو معاداة اليهود .

يرى الباحث ان السينا الصهيونية ليست السينا التي تعبر عن الأفكار الصهيونية فقط ، وإنما هي أيضا السينا التي هاجم العرب والمسلمين والكاثوليك والسينا التي تناصر اليهود . وبغض النظر عن تسفيه الباحث لكل من يختلف معه في هذا التعريف ، ووصفه بقصور الرؤية ، بل والقيام بدور سلبى - سواء عن وعى أو عن غفلة - في التنبيه الى خطورة السينا الصهيونية ، أى احتمال التواطؤ أيضا ، فإن هذا التعريف يفتقر الى أدنى قدر من العقولية ، وليس فقط المنهج العلمى أو التفكير العلمى .

وتأسيسا على هذا التعريف يعتبر الباحث أن السينا الصهيونية بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر في أفلام المخرج الفرنسى جورج ميليه ، والتي يقول بالنص انها تعبر تعبيرا صادقا عن الأهداف الصهيونية . لأنها هاجمت العرب كما في فيلم « ألف ليلة » ، وهاجمت الكاثوليك كما في فيلم « جان دارك » ، وناصرت اليهود كما في فيلم « قضية دريفوس » .

وكل من يعرف تاريخ السينا وتاريخ الصهيونية يدرك أن الصهيونية لم تكتشف أهمية السينا في نهاية القرن التاسع عشر لسبب بسيط جدا وهو أن أحدا في العالم كله لم يكن يدرك أهمية السينا في ذلك الوقت ولا حتى مخترعها والعاملين الأوائل في ميادينها . ولكن هناك من العرب ، ومنهم هذا الباحث ، من يتصور نتيجة للشعور الحاد بالهزيمة والقهر أن الصهيونية قادرة على كل شيء ، ومن بين تلك القدرات اكتشاف أهمية السينا قبل مخترعها أنفسهم .

وكل من يعرف تاريخ السينا وتاريخ الصهيونية يدرك أن جورج ميليه لم يكن صهيونيا ، فلم يقل بذلك أحد في نحو مائة سنة بكل لغات العالم ، ولم يقل به ولا واحد من الصهاينة أنفسهم . ولكن الباحث يجعل السينا الصهيونية أقدم سينا في العالم ، ويضيف الى الصهاينة أحد أعظم رواد السينا متطوعا ، ودون مقابل ، نتيجة الهزل في التعامل مع القضايا الجد . ولنفترض أن الباحث يأق بما لم يأت به أحد من قبل ، وهو أمر ممكن بالطبع . فما هو الدليل الذى يقدمه على صهيونية جورج ميليه غير عناوين بعض أفلامه ، والتي لا يذكر حتى أنه شاهدها ، أو قرأ عنها . هل يكفي عنوان « ألف ليلة » ليعنى أن الفيلم ضد العرب ، وهل يكفي عنوان « جان دارك » ليعنى ان الفيلم ضد الكاثوليك ، وهل يكفي عنوان « قضية دريفوس » ليعنى أن الفيلم يناصر اليهود . وحتى إذا كانت هذه الأفلام كذلك ، لماذا توصف بالصهيونية .

ان اعتبار كل من يهاجم العرب صهيونيا ، وكذلك كل من يهاجم الكاثوليك وكل من يناصر اليهود يعنى ببساطة ان الصهيونية ، وهى أيديولوجية ملفقة اذا صح أنها أيديولوجية ، هى أقوى أيديولوجية في العالم ، وليس هذا بالأمر الصحيح والحمد لله . ولا يعنى ذلك بالطبع التهوين من خطر الصهيونية ، ولكن لا التهوين ولا التهويل يساعد على مواجهة هذه الحركة السياسية العنصرية ، وإنما التفكير العلمى وحده . وقد يخدم الصهيونية المهجوم على العرب ، وقد يخدمها أيضا مناصرة



غوستا غفراس

اليهود ، ولكن على أى شئ يستند الباحث في أن كل هجوم على الكاثوليك يخدم الصهيونية . وقد تستخدم الصهيونية هذه الفكرة أو ذلك العمل لخدمة أهدافها ، ولكن هذا لا يعنى أن كل ما تستخدم الصهيونية من أفكار أو أعمال يوصف بالصهيونية . بل ان استخدام الصهيونية لقضية دريفوس لا يعنى ان دريفوس كان صهيونيا ، أو أن كل من تعاطف معه كان صهيونيا ومنهم الكاتب أميل زولا .

ويقدم الباحث جدولاً غريباً يضع في ناحية منه بعض الأفلام التي أنتجت عن قضية دريفوس (مرة أخرى ولن تكون أخيرة مجرد عناوين » . ويضع في الناحية الأخرى من الجدول بعض الأحداث المتعلقة بالصراع العربى الصهيونى مؤكداً بذلك فكرة التخطيط التآمرى التي تسيطر على عقله . وكأن الصهيونية تحكم العالم بالفعل من أقصاه الى أقصاه . بل انه يذكر ذلك صراحة عندما يقول بالنص « ان السينا المحلية في أوروبا وأمريكا في ظل السيطرة الصهيونية كانت مغلوله الحرية في التعامل مع المشاكل الملحة ، ولم تستطع أن تعبر تعبيرا كاملا عن الحياة التي يعيشها السواد الأعظم من الناس الا من خلال الرؤية الصهيونية » . ويذكر أنه لا توجد « أفلام متعددة » عن الشخصيات السياسية من غير اليهود مثل تشرشل وديجول وايزنهاور ، بينما توجد أفلام متعددة عن بن جوريون وجولدماير وموشيه دايان ، وهى معلومات غير صحيحة ، وتدل على عدم المعرفة بتاريخ السينا .

وتحت عنوان « الكوميديا والصهيونية » يبدأ الباحث بلوم النقاد العرب على عدم رغبتهم في الايمان بدور ما يطلق عليه الكوميديا اليهودية في السينا الصامتة في مساندة القضايا اليهودية ، وكلمة اليهودية عند الباحث مجرد مرادف لكلمة الصهيونية ولا فرق على الإطلاق عنده بين الدينانة القديمة والحركة السياسية المعاصرة التي تستخدم هذه الدينانة . ويزيد من لوم النقاد

العرب لأن النقد العالمي تنبه الى ذلك . وهنا يستشهد بقول اندريه بازان عن أفلام شابلن بأنها «تشكل أضخم كمية من النقد ضد كل ماهو مقدس» معتبرا أن هذه العبارة تكشف عن حقيقة شابلن وهو في رأى الباحث يهودى صهيونى ارتبط انتاج فيلمه «المهاجر» بصدور وعد بلفور .

واستخدام عبارة بازان على هذا النحو فى اطار التعريف غير العقلانى وغير العلمى للسينما الصهيونية يمثل عدوانا همجيا شرسا على تراث بازان . فلا يوجد فى العالم من يملك الحق الدستورى ، والأهم منه الحق الأخلاقى ، فى ان يستخدم عبارة لأى كاتب فى غير ما يقصد هذا الكاتب . ولكن الباحث يعطى نفسه هذا الحق ممتنبا كل أخلاقيات البحث العلمى . وهو يكرر نفس الجريئة مع تراث عظيم آخر هو ايزنشتين الذى يصفه بدوره بالخروج اليهودى الصهيونى . فالدليل الذى يقدمه على صهيونية ايزنشتين انه كان صديقا لشابلن ، وأنه كتب اليه عام ١٩٤١ عن فيلم «الديكتاتور الكبير» وقال له «فى مكان ما ستشرق الشمس من جديد» .

ان هذه العبارة فى خطاب ايزنشتين الى شابلن تعنى عند الباحث ان ايزنشتين يؤيد شابلن فى اقامة اسرائيل على أرض فلسطين . والمشكلة هنا ليست مشكلة تعسف فى التأويل ، وإنما تلفيق صريح وصيانيه لاينبى ان تنشر على الناس . فلا توجد كلمة واحدة فى كل ما كتب ايزنشتين ، ولا توجد لفظة واحدة فى كل ما أخرج يمكن أن تشير الى مثل هذا الموقف من قريب أو من بعيد ، ونفس الأمر بالنسبة الى شارلي شابلن . ولكن الباحث وكما أضاف الى رصيد الصهيونية اسم جورج ميليه أيضا شابلن وايزنشتين . وإذا قرأ الباحث كتاب «مدخل الى السينما الصهيونية» الذى نشره الشهيد الدكتور عبد الوهاب الكيالى فى بيروت عام ١٩٨١ لعرف كيف رفض شابلن دعوة بن جوريون ليكون أول مواطن فى دولة اسرائيل فى خطاب علنى مفتوح نشر عام ١٩٤٧ ، وإذا قرأ الباحث كتاب «عزيزى شارلي» للفنان الكبير كامل التلمسانى الذى نشر فى القاهرة عام ١٩٥٧ لعرف موقف شابلن فى تأييد تأميم قناة السويس وادانة العدوان الاسرائيلى على مصر عام ١٩٥٦ .

وتأكيدا لادمانه بسيطرة الصهيونية على العالم يذكر الباحث بالنص ان النقد «العالمى» بعد بازان يعانى من «تسلط الصهيونية عليه بشكل كامل» . وهو حكم مطلق مثل أحكام كثيرة مطلقة فى هذا الكتاب . كما يشير ضمنا الى معرفة الباحث بكل النقد «العالمى» بينا العالم أكبر من أن تسيطر عليه الصهيونية ، والنقد «العالمى» أكبر من أن يستوعبه باحث واحد .

وتحت عنوان الفيلم الموسيقى يطلق الباحث حكما آخر عندما يقول بالنص ان اليهود يسيطرون «سيطرة مطلقة على سوق الموسيقى والغناء فى أمريكا وأوربا سواء فى مجال النشر أو الاخراج المسرحى أو السينمائى» وهو هنا يعطينا من وصف حكمه بالمطلق لأنه يفعل ذلك بنفسه ،

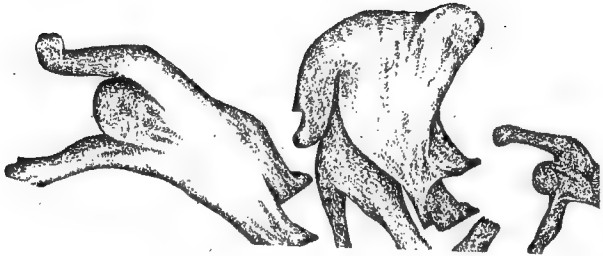


المؤلف

ويعطينا من التأكيد على أنه لا يفرق بين اليهوديه والصهيونية ، اذ يستخدم تعبير اليهود في نفس المجال الذي يستخدم فيه تعبير الصهيونية ، ويعطينا ثالثاً من التأكيد على ايمانه بسيطرة اليهود أو الصهيونية الخراقية على العالم .

وفي محاولته المستحيلة للتدليل على هذا الحكم يضيف الباحث الى رصد الأفلام الصهيونية عدداً من روائع السينما العالمية مثل « قصة الحى الغربى » و « صوت الموسيقى » اخراج روبرت وايز ، و « كباريه » و « كل هذا الجاز » اخراج بوب فوس ، و « شعر » و « اماديس » اخراج ميلوش فورمان ، كما يضيف بالتالى أسماء وايز وفوس وفورمان الى المخرجين الصهاينة أعداء العرب . وهذه الأفلام ليست صهيونية الا في اطار التعريف المفتوح للباحث للسينما الصهيونية ، والذي يمكن أن يتضمن كل أفلام العالم بما فيها الأفلام العربية أيضاً التي تكشف سلبية المجتمعات العربية .

وكل فصل في البحث يضيف الى رصد السينما الصهيونية المزيد من الأفلام والمزيد من صناعات الأفلام . يقول الباحث بنفسه انها « لا تخطر على بال أى مثقف سينمائى » دون ان يبرر لنا لماذا تخطر على باله وحده من بين كل خلق الله . فتحت عنوان أفلام الغرب ، أى أفلام « الويسترن » يرى أن هذه الأفلام بدورها تخدم ما يطلق عليه « القضايا اليهودية والصهيونية » . وكما يخلط بين اليهودي والصهيوني ، يخلط بين الصهيوني وغير الصهيوني فيضع في سلة واحدة أسماء أوتوبريمنجر وجون هيوستون وجورج ستيفنس وستافلى كرامر وانتوني مان وفرد زيمان ووليم وايلر وسيدنى بولاك وجيمس كان وروبرت ردفورد وجورج بيبارد وبرت رينولدز وشاك نوريس وكيرك دوجلاس وبرت لانكستر . وتحت عنوان أفلام العرب يرى أن هذه الأفلام أيضاً صهيونية ، ويجعل من فيلم

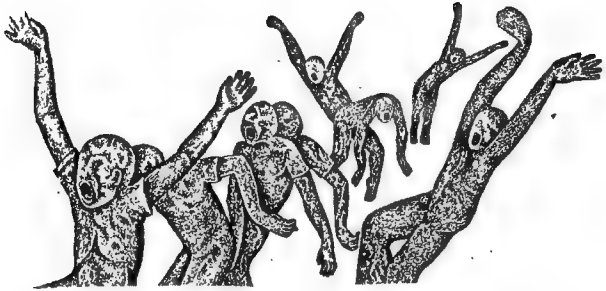


« مقصورة الدكتور كاليجارى » من أفلام الرعب ، ومن الأفلام الصهيونية .

بل ان الباحث الذى يصف نفسه بصاحب « التحليل الواعى » ، و « الدارس لتاريخ السينما العالمية » يقدم جدولاً يربط بين ظهور أفلام تتضمن عناوينها كلمة المومياء وبين تواريخ انعقاد المؤتمرات الصهيونية وحرب ١٩٥٦ أيضاً تحت عنوان « سلسلة أفلام المومياء والمغزى وراء ظهورها » . وينسى باحث العناوين والأسماء الفيلم المصرى الذى أخرجه شادى عبد السلام بعنوان المومياء ، ولا يوضح العلاقة بين إنتاجه وبين حرب ١٩٦٧ مثلاً التى وقعت قبل تصويره بعامين .

ومن الصعب فى هذا البحث معرفة الفرق بين عناوين الأبواب وعناوين الفصول والعناوين الفرعية داخل الفصول ولكننا نستطيع أن نعتبر عنوان « الالتفاف الصهيونى حول الأحداث التاريخية والمعاصرة » عنوان الفصل الثانى . وفى هذا الفصل يضيف الباحث الى أعداء العرب واحداً من أعظم الفنانين فى تاريخ السينما وهو ستانلى كيوبريك ، ويضيف الى الأفلام الصهيونية أحد أعظم أفلامه ، وهو فيلم « سبارتاكوس » ، فكيوبريك عنده مخرج « يهودى » اخرج روايه من تأليف « يهودى » و « شيوعى » أيضاً هو الكاتب هوارد فاست ، وكتب لها السيناريو « يهودى » ثالث هو دالتون ترومبو كاتب سيناريو « الخروج » الذى أخرجه اوتو بريمنجر .

ولست أعرف ان كان كيوبريك يهودياً أم غير يهودى ، وكذلك هوارد فاست ودالتون ترومبو ، كما لا أعرف موقف كل منهم من الصهيونية سواء كانوا من اليهود أم من غير اليهود ، ولا شك فى ان « الخروج » فيلم صهيونى ، وكذلك مخرجه ، ولكن لا شك أيضاً ان فيلم « سبارتاكوس » ليس من الأفلام الصهيونية ، ولا يتعلم الصهيونية فى شيء ، وإنما على العكس



تماما . وذلك من واقع مشاهدتي للفيلم ، ويؤيدني في ذلك كل من كتب عنه في مصر والعالم العربي والعالم كله . فاذا وضعنا جانباً رأيي وكل آراء الآخرين وجدنا الباحث يعتمد في هذا الحكم على ديانات وأفكار صنّاع الفيلم ، وعلى أنه يعبر في رأيه عن خروج آلاف العبيد من إيطاليا باعتباره « المعادل التاريخي لخروج اليهود من مصر بقيادة موسى بعد حياة العبودية في ظل الحضارة الفرعونية » وأنه يكشف عن ما يفعله العرب واصحاب ديانة ايزيس من تكريس للعبودية « . فما هي الصهيونية في رفض العبودية سواء كانت عند الفراعنة أم عند العرب ، وليس هناك شك في ان الفراعنة والعرب عرفوا تجارة الرقيق .

ولا تتوقف قائمة الأفلام الصهيونية عند « سبارتكوس » ، فمن الأفلام الصهيونية في رأي الباحث أيضا « المهنة صحفى » اخراج انتونيوى ، و « مفقود » اخراج كوستاجا فراس ، و « عام الحياة الخطره » اخراج بيتر وير ، و « حقوق القتل » اخراج رولاند جوفيه « و لا تسأل لماذا ، لأنه لا يجب الا بأن الصحفى في فيلم انتونيوى يهودى ، وأن مفقود عن روايه لهامى يهودى كتبها عن حياة صحفى يهودى ، وغير ذلك من الخزعبلات . المهم أن من أعداء العرب أيضا انتونيوى وكوستاجا فراس ووير وجوفيه . والعجيب أن الباحث لا يضيف الى رصيده الصهيونية الا أكبر الأسماء وأعظم المخرجين ، ويترك كل سواقات السينما الذين يخرجون الأفلام الصهيونية بالفعل ، وهي كثيرة ، والأفلام المعادية للعرب والمسلمين بالفعل ، وهي أكثر من الأفلام الصهيونية .

واعترف اننى لم أفهم الفصل الثالث وعنوانه « الصراع بين الأعيار وحمية نتائج الصهيونية » . أما الفصل الرابع « التحالف الصهيونى الاستعمارى » لمواجهة الاسلام » فيبدأ



بن جوردن

بحكم مطلق جديد يؤكد سيطرة اليهود والصهيونية على العالم عندما يقول الباحث بالنص « ان المسيحية في السينا كانت دائما صورتها مرهونة (عفوا لنشر هذه العبارات الركيكة) بارادة اخراج اليهودى ، وما تتطلبه الأهداف الصهيونية » ، ثم يطلق حكما آخر قائلا « ان ماتعرضت له المسيحية من تشويه وتزييف وسخرية يفوق ماتعرض له الاسلام على يد اليهود والمسيحيين معا » ، والباحث هنا لا ينبه النقاد المسلمين فقط الذين لا يدركون المؤامرة على الإسلام ، وإنما النقاد المسيحيين ايضا الذين لا يدركون المؤامرة على المسيحية . فهو أكثر وعياً من الجميع ، ويعرف مالا يخفى على بال الجميع . ومرة أخرى لنفترض أنه يأتي بما لم يأت به الأوائل ولا الأواخر ، ماذا لديه لاثبات أن المسيحية تعرضت للتشويه أكثر من الاسلام . لاشيء الا أن هذا يهودى وذاك صهيونى وهذا توم بيكل وبين قوسين اسم يهودى .

أما من تتشرف بهم الصهيونية مجانا في هذا الفصل فهم دافيد بوتمان (الصحيح بوتنام) و « اليهودى » اوليفر ستون صاحب « بلاتون » و جيمس افورى واسماعيل مارشانت اللذين وقعا في كمين روايات الكاتبه « اليهوديه » هانفالا في الأفلام التي أخرجهما افورى « مستسلما » وانتجها مارشانت « في غفله » فتحولت « امواله الى وسيلة لمهاجمة الشخصية الاسلامية » . ثم ريتشارد اتنبورو في « غاندى » ، و دافيد لين في « ممر الى الهند » وكلاهما كما يقول بالنص « كان للعناصر الصهيونية الفضل في ظهورهما في ظل امكانيات مادية مذهلة » . وكل هذا عبث لا مثيل له . وهذان كامل .

وفي نهاية هذا الفصل الرابع يكشف الباحث عن القاعدة التي يتبعها ، وهى قاعدة اكتشاف « السم في العسل » ، وهناك بالفعل أعمال تضع السم في العسل ، ولكن ينبغي لاكتشاف السم من العسل المعرفة . الصحيحة للسم والعسل معاً .
ويعيد الباحث في الفصل الخامس وعنوانه « العبقريه المزعومه بين الابتكار والتكرار

والانتشار الجغرافي» تأكيد «احتكار اليهود لكل الوسائل الفنية والثقافية والاعلامية في امريكا وأجزاء من أوروبا» ويضيف «أن اليهود قد نجحوا في الالتفاف حول بعض الفنانين الأوروبيين والآسيويين من غير اليهود وذلك من أجل ان تتحول أفلامهم الى سلاح قاس في مواجهة الأغيار من غير اليهود». ويصل بالسينا الصهيونية الى ذروة المجد عندما يضيف الى الصهانية أسماء برهان وفيليني وفيسكونتي وبونويل وكروساوا أيضا. وعنده أن فيليني يقدم «صورة تسعد كثيرا المخططات الصهيونية وتحقق أهدافها، وتخلق للملاذ الطبيعي اسرائيل بريقا مؤثرا على وجدان كل يهودي ما يزال يعيش في أوروبا»، وذلك لأنه «صنع من الحياة الحلوة وأفلامه التالية صورته لاطاليا القديمة والمعاصرة جعلها في ظل الكاثوليكية مملكة للكابوس والأحلام المخيف». .

ويرص الباحث عناوين مجموعة من أفلام أولئك العباقرة دون أدنى قدر من التحليل، ويضع بينها عنوان فيلم صهيوني معروف أخرجه دى سيكا وهو فيلم «حديقة فينزي كونتينى» متصورا أن هذه الملاحظة تجعل كل الأفلام التي ذكرها صهيونية بدورها .

وفي الفصل السادس «الشخصية العربية في إطار السينا الصهيونية» يصل الى الحكم بأن «تاريخ السينا العالمية يرتبط بتاريخ الهجوم على الشخصية والشعوب العربية»، وكان العالم متفرغ تماما للعرب، ولا يعنيه شيء غيرهم، وأن «أعمدة السينا الأمريكية والأوروبية كانوا جميعا من الصهانية» وكان أوروبا وأمريكا من القرى الفلسطينية التي دمرها الصهانية. وفي جرة نادرة على العلم لا يفرق بين فيلم صهيوني رخيص لمخرج تافه، مثل فيلم «السيفر» اخراج جى. لى. تومسون، وبين فيلم يؤكد عروبة الأرض الفلسطينية لمخرج كبير، وهو فيلم «هناك» اخراج كوستا جافراس .

ان هذا البحث مهدي في الصفحة الثانية منه الى «الأديب الفنان الكبير سعد الدين وهبه والى كل صاحب دور في مواجهة العنصرية الصهيونية»، واذا وضعنا جانبا ان سعد الدين وهبه أحد ناشري البحث باعتباره رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب، لوجدنا أن الباحث يعتقد أن بحثه مواجهة للعنصرية الصهيونية، ولكنه لا يدرك أن العنصرية العربية ليست مواجهة للعنصرية الصهيونية، وان الكفاح ضد الصهيونية يتطلب فضلا عن معرفة الصهيونية الكفاح ضد العنصرية بكافة أشكالها، وفي كل مكان في العالم، بما في ذلك العالم العربي. والعنصرية العربية صوت ناشر في تاريخ العالم العربي وحاضره، ومجرد رد فعل غير عقلاني للعنصرية الصهيونية يمزج بالخوف والرعب من الصهيونية، ومن السلطات التي تستسلم للصهيونية .

الفاشيون قادمون

أحمد يوسف

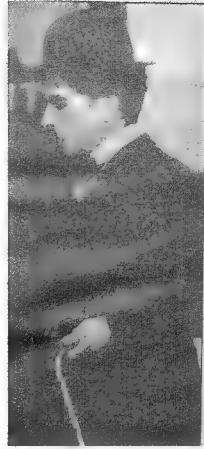
السينما المصريين ، فإنها سارعت . فى العدد (٢٢) . إلى نشر مقال بعنوان «صورة وصفية لجلسة شعوة نقدية» لا يعتمد كاتبه على تسجيل وقائع الندوة . وإنما . كما يبدو من عنوان مقاله . يهدف إلى اتهام النقاد بممارسة الشعوة النقدية ، ووصف الانتقاد الذى وجه للكتاب بأنه مذبحة كاملة بربرية الطابع مشبوهة التوجه .. دارت بتدبير شبه محكم ، كما وصف النقاد بالكذب ، والغفلة والتغافل ، والذاتية المفرطة ، وفقدان الصلة بالبحث العلمى ، وحكم على المسئول عن إدارة الندوة بأنه شخصية مترددة يسهل استدراجها ، ثم ألقى على (الجميع) تهمة التطبيع !

وعلى الرغم من أن الدراسات النقدية الجادة تنتظر لعدة أسابيع حتى تجد فرصتها

فى سلسلة ندواتها الأسبوعية ، عقدت جمعية نقاد السينما المصريين يوم الأحد ٢٧ / ١٢ / ٨٨ ندوة لمناقشة كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» للكاتب أحمد رأفت بهجت ، الذى تخلف عن حضور الندوة ومناقشة النقاد على الرغم من الموافقة المسبقة التى أبدوها .

وقد رأى بعض النقاد الذين حضروا الندوة أن منهج الكتاب — الذى يتبنى نظرية المؤامرة اليهودية البروتستانتية على العرب والمسلمين — هو فى جوهره منهج عنصري ، يرد على العنصرية الصهيونية (أو اليهودية كما يفضل الكتاب أن يسموها) بعنصرية عربية إسلامية مضادة ، كما أكد البعض على أن التطابق الذى يعتمده الكتاب بين الصهيونية واليهودية ليس الا طرحا خاطئا للفضية ، لن يخدم فى النهاية إلا الصهيونية .

وعلى حين تتجاهل نشرة نادى سينما القاهرة . فى العادة - ندوات جمعية نقاد



الحجج الموضوعية لمنتقديه ، فإنه أخذ يكيل الاتهامات لهم ، فوصفهم بالجمود العقائدي واستخدام أسلوب السرقة والسب العلني ، والزيف ، والانتهازية ، والوصولية ، والتسلط ، والاسفاف ، والتبجح السقيم ، واستخدام منطق التنبؤ المبني على الغش والخداع . كما يرى أن النقاد الذين يرفضون المنهج الغنصرى للكتاب متهمون بالدفاع عن السينما اليهودية والغزو اليهودي للسينما العالمية ،

وترديد الخزعات المنادية بتمجيد الأساطير اليهودية ، والغربة التامة عن الهدف القومي . لكن أخطر ما في مقاله هو هذا التطابق مع المقالين السابقين في وصف الانتقادات التي وجهت إلى الكتاب بأنها « مشبوهة التوجه » ، وأن اصحابها « خاضعون للدوافع الفردية وغالبا للأنظمة » (١) والجهات القائمة على تملك البعض لصالح أهدافها .. أهداف مريبة وغريبة .. في حملة محمومة ومدروسة .. ورغبة مريبة في جعل القارئ يضيع في مناها

للظهور على صفحات نشرة نادى السينما ، فإن لجنة تحرير النشرة رأّت في هذا المقال ما يستوجب مراجعة نشره على صفحاتها الأولى وفي مكان الدراسة الرئيسية . كما سارعت إلى نشر مقال آخر لكتّاب جديد . في العدد (٢٤) - بعنوان « الأحد الدامي » كان استمراراً لأسلوب المقال الأول ، فاتهم المسئول عن ادارة الندوة « بادعاء الموضوعية وسوء الطوية .. وقلب الحقائق .. حتى أنه غادر قاعة الندوة منكس الرأس مفكك الأوصال » . وبينما خص أحد نقاد السينما بالاتهام والغرور والتعالي والاحساس بالفوقية واستخدام ألفاظ نابية ، فإنه اتهم الحاضرين (جميعاً) بالتأمر « المريب في توجهاته » ، وبأنهم يدعون إلى الزوبان مع الكيان الصهيوني ، وإلى الفتنة الطائفية ، وانتهى باتهامهم بمناقضة القرآن !

ثم خصصت نشرة النادى في عددها رقم (٢٥) اثنتى عشرة صفحة لمؤلف الكتاب المذكور ، وبدلاً من أن يرد على



المصطلحات .. وإلغاء العقل من أجل هدف رخيص .. يؤثر الشكوك والتساؤلات .. وبحكمه السعى إلى المهرجانات التي تقيمها إسرائيل وإلى مراسلة مجلات يهودية .. واستخدام الحبر السرى !.

وعلى الرغم من أن هذه الاتهامات الخطيرة بالعمالة والجاسوسية تبدو وكأنها تهدف إلى التجريح الشخصي لأحد النقاد (وبطالنته ، كما ينكر المقال) ، فإنها تهدف في الأساس لارهاب كل من يتصدى للكشف عن المنهج العنصرى للكتاب . وبدلاً من أن تستخدم الفاشية سلاحها القديم (باتهام) خصوصاً بالشبوعية ، فإن الفاشية الجديدة اختارت أن تشهر سلاح (التطبيع) !

وفي الوقت الذى سارع فيه القائلون على مجلس تحرير نشرة نادى السينما - والذى يضم بين اعضائه أحمد - رأفت بهجت الذى (ملك) حق نشر مقالاته من اثنتى عشرة صفحة ، كما (ملك) حق الموافقة على أن يفتح صفحات النشرة

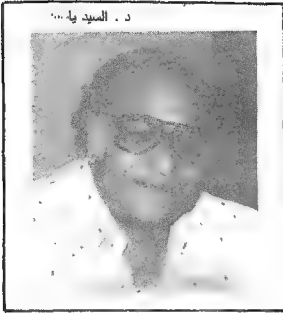
للمقالات التى تؤيده ، لكنه (ملك) أيضاً حق رفض تلك التى تنقد كتابه ، بحيث يكون خصماً وحكماً فى آن واحد - سارع القائلون على مجلس التحرير إلى فتح الباب على مصراعيه أمام المقالات التى تهاجم من انتقدوا الكتاب لطرحة رؤية عنصرية ، لكن (معظمهم) أقر الاسراع بفتح باب الحوار - الذى لم يبدأ - عندما تقدم النقاد ، الذين استخدمت صفحات النشر ذاتها لتلطيخهم بالأوحال ، والذين رأوا أن الفاشية بدأت تظل برأسها على صفحات النشر ، تقدموا بمقالات لا تحتشد بالشتم أو التكفير أو الاتهام بالعمالة ، لكنها تدعو إلى تنهى منهج علمى ، وتقدمى ، فى بحث قضية الصراع العربى الاسرائيلى .

وهكذا رفض (معظم) القائلين على مجلس تحرير نشرة نادى سينما القاهرة اتباع أبسط قواعد الديمقراطية التى تؤكد على حق الرد ، واختاروا أن يدافعوا عن الفاشية والفاشيين .
...

ومن بين تلك المقالات التى رفض نشرها نادى السينما ، نشر المقال التالى الذى تعرض صاحبه - كمستول عن ادارة الندوة التى ناقشت الكتاب - للتجريح والسخرية على صفحات النشر ، بينما لم تنح له الفرصة لاستخدام حق الرد على نفس الصفحات .

النقد على الهوية

دراسة لحالة كتاب ومقالتين شاعت خلال ذروة الحرب الأهلية اللبنانية طريقة تبادل فيها الفرقاء قتل بعضهم البعض بما عرف باسم (القتل على



الماء العكر. ومن الغريب أن هؤلاء الذين يدافعون عن الكتاب - كتابة أو شفاهة - يؤسسون أيضاً دفاعهم على نظرية المؤامرة ذاتها ، التي (تتعمد) تجاهل نقاط الخلاف الموضوعية ، لتثير زوبعة تنجح في العادة في تغطية القضية الرئيسية بطبقة كثيفة من الدخان والضباب .

وتحت تأثير ظاهري للمحاولات الفاشلة للتطبيع مع العدو الصهيوني ، ونمو الجماعات التي تستغل الدين والتي يتزايد تأثيرها يوماً بعد يوم ، يقترح كتاب أحمد رأفت بهجت حلاً توفيقياً - أو بالأحرى تلفيقياً - لاستغلال هاتين الظاهرتين داخل مجال النقد السينمائي . وكان من الممكن بالفعل أن ينتج عن هذا الحل التوفيقى منهج جديد يكتسب احترام الكثرين ، لولا ذلك التعجل والخفة اللذان عامل بهما الكتاب مصطلحاته ، وإسراعه للتسك (بأسهل) الطرق بتبني نظرية المؤامرة التي تفترض - من وجهة نظر الكتاب - أن (كل) العالم ،

الهوية) حين كان يكفي أن يصدر حكم بالاعدام على سنى أو شيمى أو مارونى - رمياً بالرصاص - بمجرد الاطلاع على هويته أو بطاقته الشخصية ، حيث كان الاسم - مجرد الاسم - كافياً للإشارة إلى ديانته ، ومن ثم إلى مصيره إذا ما كان الموت أو فرصة جديدة للحياة .

وقد تبني كتاب « الشخصية العربية في السينما العالمية » لأحمد رأفت بهجت مثل تلك الطريقة في النقد على الهوية ، حيث أصدر حكمه على المخرجين اليهود والبروتستانت - هكذا - بأنهم يعمدون إلى تسويه صورة الإنسان العربى ، بينما أشاد بالمخرجين الكاثوليك ، الذين يراهم يقفون إلى صف العرب والمسلمين ، وتبريره لذلك أن الكاثوليك يقفون من لليهود والبروتستانت موقفاً رافضياً ، وهكذا يصير عنو عدوى هو صديقى !! لكن الكتاب لم يمتد - فى هذه المرحلة على الأقل - ليشمل المخرجين الأرثوذكس ، واليوننيين ، والبراممة ، وكل الديانات الأخرى وما يفرغ عنها من مذاهب ومال ، ولعله يفعل ذلك فى جزئه الثانى .

وإذا كان هذا الاتجاه الجديد لإصدار الأحكام النقدية على الفنانين وصانعى الأفلام من خلال معتقداتهم الدينية ، والذي يؤسس فكرته الأساسية على (نظرية المؤامرة) العالمية ضد الغرب - والمسلمين أيضاً - إذا كان هذا الاتجاه قد قوبل بالانتقاد الموضوعى الذى يتناسب مع خطره فى تزييف وعى قرائه (كما ستعرض تفصيلاً فيما بعد) ، فإن ذلك لم يعجب الذين يشايعون الكتاب ، أو كاتبه ، أو يرغبون فى الاصطيد فى



وليس العدو الصهيوني تحديداً ، يقف
ضدنا ، نحن ليس العرب وحدهم وإنما
المسلمون أيضاً : من اندونيسيا والفلبين
واذربيجان ، وحتى نيجيريا .

وإذا كان من حق الكاتب - أي كاتب -
أن يدافع عما يراه من وجهة نظره
صححاً ، فإن صاحب الكتاب لم يعدم من
يدافع عنه ، فظهرت على صفحات نشرة
نادى سينما القاهرة مقالاتان تناولتا -
ماداراً في ندوة جمعية نقاد السينما
المصريين حول الكتاب. لكن المقالين -
أو التقريرين - كليهما تعمدتا عدم الرد
على الحجج الموضوعية التي ساقها
منتقدو الكتاب ، كما اتفقا على سرد
(حدوتة) الندوة من خلال المزج بين
القليل من الوقائع الحقيقية ، و
(اختلاق) الكثير من الوقائع والأفعال
التي لم تحدث ، بل محاولة شق قلوب
الجميع بحثاً عما في قلوبهم وضمائرهم
ونواياهم .

ويبدو أن صاحبي التقريرين متأثران

إلى حد كبير بذلك النوع من كتب
المذكرات والذكريات الذي أغرق
الأسواق مؤخرًا ، والذي يدعى رواية
التاريخ من خلال اختلاق القصص
المثيرة والشائنة ، كما أنهما متأثران
أيضاً بتيار (استثمار) الاسلام من أجل
اهداف سياسية أو مادية تذكرنا
بإعلاناتهم التي كانت تخفي أكبر عملية
نصب شهنتها مصر المعاصرة وراء
آيات القرآن الكريم . وإذا كنا لن نتوقف
كثيراً عند مناقشة صدق أو كذب ما جاء
في تقريريهما - فهذا وحده يكفي لتحقيق
الهدف من وراء تلك الزوينة وهو
تجهيل القارئ بحقيقة الكتاب والانشغال
برواية الحوادث - فإننا لا يمكننا أن
نتغاضى عن تلك (السابقة) الأولى
لأحدهما في استخدام الآيات القرآنية -
للمرة الأولى على الإطلاق - في مقال
للنقد السينمائي . ونود أن نؤكد له أن
اعتى الطغاة في التاريخ الاسلامي كان
يبطش بالناس مستخدماً الآية القرآنية
الكريمة (يعطى الملك لمن يشاء) ، كما

نذكره بأن ذلك سوف يفتح الباب سريعاً أمام تكوين جمعيات جديدة يمكن أن تطلق على نفسها (جمعية التكفير والهجرة للنقد السينمائي) أو (منظمة الجهاد السينمائي) .

ولقد عكس التقريران لغة تكاد تنتمي لعصور الاحتطاط العربي ، حيث يجتمع ادعاء البلاغة الزائفة والفصاحة الكاذبة مع ضحالة فكرية تتناول أعظم القضايا بخفة بالغة ، حيث لا يبقى للمصطلحات الدقيقة (مثل الشخصية ، أو العربية ، أو الإسلامية ، أو اليهودية ، أو الصهيونية ، أو المكارثية ، أو الفاسيديرية !!) سوى معناها السطحي الساذج الذي تلتقى به عقلية العامة من الناس ، أو لعلها بلا معنى على الإطلاق .

لكننا إذا تجاوزنا عن تلك الاتهامات التي وزعها التقريران - بشكل عشوائي - على الجميع ، فإننا لا نستطيع أن نتجاوز عن تلك الجراءة (ولعل هناك تعبيراً أكثر دقة) التي أثار بها كاتبها التقريرين قضايا على قدر خطير من الأهمية والحساسية ، وذلك اليقين القاطع المانع الذي يتسم به أفكارهما ومفاهيمهما ، على الرغم من الجهول العميق (إن جاز لنا أن نصف الجهول بالعمق) ، والخلط الفاضح بين تلك القضايا والمفاهيم والأفكار . وعلى الرغم من أن بعض تلك القضايا يمكن أن تكون شكلية ، إلا أن التجاوز عنها سوف يتيح الفرصة لتلويث المناخ النقدي بأفكار بخيلة تماماً على النقد .

فإنقول بأن اجتماع بعض النقاد على

رأى هو نوع من المؤامرة يعتبر تطبيقاً لقوانين الطوارئ داخل الساحة النقدية (حيث ينظر للاجتماعات بنوع من الارتياب) . كما يبدو اجتماع الرأي تأكيداً لتلك المؤامرة ، وكأن على الجميع أن يتجرعوا مرارة الكتاب ويبدوا استمناً وتذوقاً و (يشربوه) حتى الثمالة . لكننا نود أن نؤكد على رأينا الموضوعي (الذي قد يراه كاتباً التقارير غير موضوعي) ، أن أي أعمال ابداعية - والكتب من بينها بالطبع - لا تبقى ملكاً لكاتبها وحده بعد نشرها ، وهو نفسه يريد أن تدبغ بين الناس ، وهنا تصبح ملكاً لقراءها ونقادها وإذا لم يكن من حق أحد أن يضع قيوداً على تناول عمل ابداعي في (غيبة) صاحبه - هكذا يدعون !! - فإن قبول ذلك يعني عدم تناول أي عمل ابداعي على الإطلاق مادام صاحبه غائباً .

كما ظهر اتجاه لدى البعض الذين يريدون الاصطيد في الماء العكر حين ادعوا بأن نقد الكتاب واتهامه بالعنصرية ليس إلا اتهاماً وهجوماً على نادى السينما الذي ينشر الكتاب ، بين مطبوعاته . وهو قول يتسم بالتعسف الشديد الذي يرمى إلى جعل النادي طرفاً رئيسياً في القضية بهدف تصمييق الأزمة ، وكأن نادى السينما والكتاب شيء واحد . ونشرة النادي - مثل أي مطبوعة أخرى - تنشر الكتابات على مسئولية كاتبها الذين يتراوح مستواهم بين العمق والخفة في تناول ، أو بين الأصالة والادعاء ، بل إن مستوى الكاتب نفسه قد يختلف من مقال إلى آخر دون أن يكون في ذلك ادانة له أو للمطبوعة التي ينشر فيها .

حول المنهج النقدي والمنهج العلمي :

تساءل أحد كاتبى التقريرين ببراءة كاملة عما يعنيه نقاد الكتاب بالمنهج ، ونود أن نحيله لواحد من أهم الكتب فى هذا المجال (ويمكن له أن يتحرى إذا ماكان مؤلفه شريكاً فى مؤامرة اغتيال كتاب رأفت بهجت) وهو كتاب « النقد الفنى » لجيروم ستولنيتز (وللأسف فأنا لا أعرف حقبة ديانته حتى يسهل الحكم على رأيه) . وطبقاً لهذا الكتاب فلن منهج أحمد رأفت بهجت يعتمد على مايسمى بالنقد القصدى ، الذى يبحث عن (نوايا) الفنان أو مقصده من وراء عمله الابداعى . ومن أكثر مخاطر هذا المنهج هو النظر للفنان على أن له قصداً واحداً أو فكرة ثابتة واحدة . لكن كتاب رأفت بهجت تجاوز تلك المرحلة لكى يرى هذا القصد الواحد أو الفكرة الثابتة عند كل الفنانين ، فى كل العصور (شكسبير) ، السينما الألمانية منذ مولدها وحتى اليوم ، السينما السوفيتية وعلى الأخص ايزنشتين وتاركوفسكى ، سيسيل دى ميل ، شابلن ، بيرجمان ، بونتيكورفو ، برتوتشيللى ، برتولوتشى ، فاسبندر ، دراش ، روزى ، ولم يستثن سوى .. من ١٩ فالنتينو ، وريكس انجرام !!) .

كما أن كتاب رأفت بهجت لم يتوقف عند مفهوم (القصد الفنى) الذى يراه ستولنيتز (ربما لأن ستولنيتز لم يصل إلى مرحلة الدراسات العليا) على أنه القصد النفسى أو القصد الجمالى ، بل امتد بحثه ليشمل القصد الدينى والمذهبى من واقع البطاقة الشخصية !!

وإذا كنا لم ننكر أن لكتاب رأفت

منهجاً ، فإننا نؤكد أنه ليس منهجاً علمياً وهو الأمر الذى يتساءل عنه . بنفس القدر من البراءة - كاتب التقارير ، فأحيله إلى متأمر جديد هو روبرت . تاوولس فى كتابه «التفكير المستقيم ، والتفكير الأعوج» حين يتحدث عن أن «أحد الاخطار التى يود المفكر الحريص ان يحمى نفسه منها هو الخطر الذى ينجم عن استعمال الكلمات بمعان مبهمه أو بمعان متقلبة .. اذ ان من المهم ان يقدم لنا صاحب المصطلحات تعريفاً محدداً لها لكى نعرف اذا ماكان يستعمل هذا المصطلح بنفس المعنى فى الاجزاء الأخرى من بحثه» (ص ١٠٩ ومابعدھا) .

إن هذا التحديد للمصطلحات ، والاتساق فى استعمالها ، هما من صفات المنهج العلمى ، بل هما من أولياته . وحين لا تعرف ماذا يقصد صاحب كتاب «الشخصية العربية فى السينما العالمية» بالشخصية ، أو العربية ، أو العالمية ، أو الصهيونية ، أو اليهودية ، أو البروتستانتية ، أو الاسلامية ، وحين تستخدم كلمتان (تبدوان) عند العامة من الناس مترادفتين مثل الصهيونية واليهودية على أن لهما نفس المعنى ، يسقط عن الكتاب أى ادعاء بنى المنهج العلمى .

انظر ذلك القول المتمرع الذى يتعامل مع اليهودية ، لا كدين ، وإنما كجنسية : «ولو أن الانجليز واليهود والفرنسيين (ولا ندرى سبباً وراء اجتماع هؤلاء بالتحديد فى هذا السياق من الحديث عن فيلم «الناس والنبل») أرادوا ان يسيثوا إلى مصر بفيلم لما جاء بأسوأ من هذا الفيلم (ص ٧٧) ، مرة أخرى حين يتحدث عن «التقاء

المصالح الاستعمارية واليهودية الذى يعد من الأهداف الصهيونية الحيوية، (ص ٨ - لاحظ اضطراب الأسلوب والفكرة) .

وهذا القصور المنهجي ذاته الذى يجعله يرى فى فيلم «عبدالله الكبير» نوعاً من «التريص اليهودى للفصائح التى ارتبطت بشخصية فاروق ... وتصويره كامتداد لسلطين الليالى العربية» (ص ٧٦) ، فما الذى يدفع (اليهود) للتريص لفصائح فاروق ؟ هل كانوا يؤيدون الثورة التى أطاحت به نون أن نعلم ، وربما كان الكاتب هو الوحيد الذى يعلم بذلك ؟ وهل فاروق نموذج للشخصية العربية (أو الاسلامية) ؟ وإذا كان نموذجاً لها فهل هو النمط الذى يجب أن ندافع عنه ؟

كما ينعكس عدم تحديد المصطلحات وخلطها فى اعتبار فيلم «ابن سعود - ملحمة الصحراء» فيلمًا (عالمياً) وأنه «بعد حديثاً هاماً لابد (١١) وأن نرحب به» على الرغم من أنه مجرد فيلم دعائى أنتجته السعودية بطاقم فرنسى ، لا لتقديم صورة ايجابية للإنسان العربى ، وإنما للتركيز «بشكل رئيسى على الصفات التى كان يتمتع بها الملك عبد العزيز من شجاعة وإيمان وصبر وحكمة وإقدام وسعة أفق وشكاه .. (ص ٥٦) ولتلاحظ تلك النغمة الدعائية الاعلامية التى قُمت للملك عبد العزيز - كنموذج للشخصية العربية فى رأى صاحب الكتاب - سبع صفات و بينما جمعت نموذجاً آخر للشخصية العربية فى نفس الصفحة هو الشريف الحنين ، فأيهما الشخصية العربية التى يجب أن ندافع عنها ؟

ويبدو الخلط فى المنهج أيضاً فى

الفصل الخاص بالتنتار ، حين يضع صاحب الكتاب أتيلاً بين هؤلاء ، التنتار ، على الرغم من أن أتيلاً لم يعرف التنتار يوماً ، كما أنه لا علاقة بين قصة صراعة الوثنى ضد المسيحية (فى القرن الخامس الميلادى) وموضوع الكتاب ، أو حتى بالتنتار انفسهم ، سوى أن أتيلاً كان قائداً لقبيلة الهدن التى كانت تسكن مغولياً ورحلت عنها ليسكنها التنتار بعد ذلك بقرون (انظر : اطلس تاريخ العالم - الجزء الأول - طبعة بنجوين - ص ١١٣) .

كما يعكس ذلك القصور المنهجي نوعاً من السقوط فى العبارات الانشائية الفارغة من المعنى والتى تنتشر فى صفحات كثيرة من الكتاب ، مثل « يرحم الاعلام الصهيونى بلا رقيب أو حسيب أو وازع من ضمير » (ص ٢١) .

هل ألف ليلة وليلة عربية ؟

هكذا يفترض كتاب رأفت بهجت وكتابه التقريرين ، الذين يدافعون عن عالم الليالى (الاسطورى) على أنه (واقع) عربى . وإذا كنا نتفق على أن الجانب الاسطورى لليالى لا يعبر بالضرورة - فى جانب كبير منه - عن واقع يجب الدفاع عنه ، بل ربما كان يعبر عن واقع متخلف يجب الخروج من برائته ، فإن علينا أن نحتكم إلى متاخر جديد هو كتاب « الثنائية فى ألف ليلة » لاسمان سركيس ، الذى ينص على أنه « من الثابت أن مجموعة الحكايات نفسها أقدم من القرن الرابع عشر ... ففى حوالى القرن الثامن ترجم إلى العربية فى بغداد كتاب حكايات فارس هو كتاب (الألف حكاية) الذى يتضمن

حكايات هندية وفارسية وحمل عنوان
(كتاب ألف ليلة) ..

خلق مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كل
من الهند والفرس وأرض الجزيرة
ومسورية ومصر وبلاد الأتراك . (ص
١٦) .

وإذا كانت الأفلام (العالمية) التي تتعامل
مع عالم ألف ليلة قد تناولت موضوع
الجواري ، فهذا ما يؤكد كتاب احسان
سركيس أيضاً « ولاريب في أن النساء
بعامة - في ألف ليلة - كن في خلق القاص
خاضعات لجو الجوارى ومجالس الشراب
والطرب والمتعة التي عرفها الحكام وسراة
التجار ممارسة واستمتاعاً وعرفها
صفارهم وفقراء الناس سماعاً واشتياقاً »
(ص ١٢٣) .

التاريخ بين العرب والمسلمين :
لقد أدى هذا الخلط بين المصطلحات
والمفاهيم في كتاب رأفت بهجت إلى
تسرادف مصطلحي « الشخصية
العربية » ، و « الشخصية الاسلامية » ،
وقد أثار نقدنا لهذا الخلط كاتبى
التقريدين ، حتى أن أحدهما وصل إلى
أنه لم يكن هناك عرب قبل الاسلام ،
وأنه ليس هناك مسلمون سوى العرب
(١١) إذ أننا لا نعرف تاريخا للعرب
يعتد به قبل الاسلام ... ولا نعرف
للالسلام موطناً (ثم عدة كلمات مختلفة)
غير ديار العروبة ، ..وهي نظرة تجمع
الجهل بالتاريخ مع رؤية شعوبية رفضها
الاسلام لأنها تتناقض مع جوهره (وهذا
هو رأينا الموضوعى الذى تؤيده الأدلة ،
وإن كنا نؤكد على أننا سوف لا نقوم
بتكفير من يخالفه أو يخالفنا) .

ولنستعن بمتأمر آخر هو د . محمد
بدیع شریف فى كتابه « المساواة فى
الاسلام » الذى يحدثنا فى صفحاته الاولى
عن أنه كان لصناديد العرب - قبل
الاسلام - من الصولة والجبروت
ما للرفساء الرومان وملوك الفرس ...
كما قامت فى سوريا ثلاث دول عربية
قبل الاسلام هى دولة الأنباط فى الجنوب
ودولة تدمر فى الشمال وبينهما دولة
الغساسنة فى الجولان ، كما قامت دولة
للخمين فى سهول الرافدين .

وهكذا كان هناك عرب قبل الاسلام ،
فهل ليس هناك مسلمون سوى العرب ؟
يحدثنا الاستاذ فؤاد شبل فى كتابه عن
« توينبى وحضارة الاسلام » عن أن
الدولة الاسلامية أصبحت بعد غزو
العراق وايران وسوريا ومصر وارثة
لالامبراطورية الساسانية مثلما ورثت
ملك الدولة الرومانية كما تأثرت أيضاً
بالفلسفة الهلينية ، كما ضمت تحت
جناحها أجناس العرب والأتراك والفرس
والهنود والمغول والبربر .

وإذا كان الاسلام - كدين - استطاع أن
يجمع فى بوتقته كل تلك الأجناس
والحضارات ، إلا أنها لم تصبح يوماً
كتلة صماء ، بل ظل كل منها محتفظاً
بتمايزه حتى أنه انبثقت عن الاسلام
مذاهب دينية مختلفة عبرت عن التفاعل
بين جوهر الاسلام وراث كل مجتمع
على حدة .

ومثلما لم يعبر العالم الاسلامى فى
امتداده المكانى عن شخصية واحدة
يمكن الحديث عن صفاتها الثابتة
والموحدة ، فإن التاريخ الاسلامى - فى

امتداده الزماني - قد شهد تفاوتاً هائلاً
في تكوين الشخصية العربية والشخصية
الاسلامية ، تراوح بين الايجابية
والسلبية ، والقوة والضعف .

وعلى الرغم من بعض الصفحات
الناصعة في تاريخ الحضارة الاسلامية ،
إلا أن الموضوعية العلمية تقتضي أيضاً
الكشف عن صفحات أخرى تعبر عن
وجه قبيح للشخصية العربية ، تكشف
عنها لإقصد التشويه أو التحريف ،
وإنما من أجل صنع شخصية عربية
إيجابية تتجاوز سلبياتها لا أن تتعالمى
عنها . وسوف يدهش كتبه التقارير
حين يعلمون أن المراجع التقليدي في
التاريخ الاسلامي (مثل تاريخ الخلفاء
للسيوطي أو الكامل لابن الأثير) قد
تناولت ذلك الوجه القبيح على نحو أشنع
مما يتصوره أي مخرج يهودي أو
بروتستانتي !! وإذا كان لنا أن ندافع عن
الشخصية العربية ككتلة صماء واحدة
فهل يجب أن ندافع عن يزيد بن
معاوية ، قاتل الحسين ، الذي أمر جيشه
فاستباح المدينة المنورة ثلاثة أيام قتل
فيها أربعة آلاف وخمسمائة مسلم ،
وقضت فيها بكارة ألف بكر ؟ أم ندافع
عن الوليد بن يزيد الذي اشتهر بالمجون
والشراب واللواط ورشق المصحف
بالسهام ؟ أم ندافع عن عبد الملك بن
مروان الذي اثنى بأن : من أراد جارية
للتلذذ فليتخذها بربرية ، ومن أراد أن
يتخذها لولده فليتخذها فارسية ، ومن
أراد أن يتخذها للخدمة فليتخذها
رومية .

(كل الصفات والأفعال التي نسبت
للشخصيات المذكورة منقولة حرفياً عن

المراجع الاسلامية السابقة) .

حول مفهوم الشخصية العربية :

لعل من أكثر الكتب أهمية حول هذا
الموضوع هو كتاب السيد ياسين
« الشخصية العربية بين المفهوم
الاسرائيلي والمفهوم العربي » ، والذي
يشير فيه الى مرحلتين أساسيتين في تاريخ
البحث عن مفهوم الشخصية القومية :
مرحلة للتفكير المبني على الأفكار النمطية
التي تحول مفهوم الشخصية إلى قوالب
متجمدة ، أما المرحلة الثانية فهي المرحلة
العلمية التي تضع في اعتبارها كل العوامل
النفسية والاجتماعية والتاريخية للشخصية
، حيث لا ينظر إليها كوحدة أزلية أبدية
مصمتة ، بل هي تاريخية في الأساس (أي
يجب التعبير عنها في إطار لحظتها
التاريخية المحددة في مجتمع محدد) ،
وتعبر عن علاقة جدلية بين التراثي
والمعاصر ، وبين الفرد والمجتمع ، وبين
الفن والاقتصاد ، وبين الثبات والتغير .
(انظر ص ٤٢ وما بعدها) .

ومن الواضح أن كتاب رأفت بهجت قد
توقف عند المرحلة الأولى (غير العلمية)
فجعل من الشخصية العربية نمطاً ثابتاً
واحداً . ولنتذكر السيد ياسين يجيب : هل
يمكن الحديث عن شخصية عربية
واحدة ؟ ... إن الحديث عن الشخصية
العربية لا ينبغي أن يغفل وجود أنماط
فرعية لهذه الشخصية داخل كل مجتمع
عربي ... هي الشخصية البدوية ،
والشخصية الريفية ، والشخصية
الحضرية ... يتميز كل نوع منها
بخصائص اجتماعية ونفسية واقتصادية
معينة ... كما أن التاريخ الاجتماعي لكل

بين اليهودية والصهيونية :

هنا أمسك بنا كاتبنا التقريرين متلبسين بالتفريق بين اليهودية والصهيونية ، ولأنهما مع كتاب أحمد رأفت بهجت - يريان تطابقاً بين اليهودية والصهيونية فانهما بلقيان تهمة التطبيع (!!) علينا . وللأسف الشديد ، سوف اضطر إلى أن أفصح عن شركاء جدد في تلك المزامرة ، وللأسف أيضاً فإن هؤلاء الشركاء يؤكدون أن من يطابق بين اليهودي والصهيوني يعبر عن موقف صهيوني خالص . لكننا لانتهم أحداً بالعمالة والتبعية (!!) كما اتهمونا من قبل ، لكننا أيضاً لا نملك إلا أن نشير إلى أن هذا الموقف الذي يوحد بين اليهودية والصهيونية - أن لم يكن موقفاً عنصرياً واعياً - فهو موقف يعبر عن جهل مطبق بحقيقة هذه القضية .



قطر من الأقطار العربية من شأنه أن يكسب ملامح الشخصية القومية فيه سمات متفردة قد لا توجد في مجتمعات عربية أخرى .. (ص ٧٣ - ٧٥) .

ومن الغريب أن أحمد رأفت بهجت وهو يتعامل مع مفهوم الشخصية العربية لم يحاول الرجوع لأي دراسة علمية للشخصية العربية ، خاصة تلك الدراسات التي قام بها علماء اجتماع عرب ، وهي الدراسات التي لا يمكن وصفها أو وصفها بالتعيز أو التشويه ، لكن منهجها العلمي لم يمنعها من الإشارة القومية للجوانب السلبية في تلك الشخصية .

ولعل أهم تلك الدراسات هي دراسة د . حامد عمار ، والتي طورها صديق جلال العظم التي بلور فيها مفهومه عن الشخصية العربية تحت اسم الشخصية الفهلوية التي تتميز بالمرونة ، والمسايرة السطحية ، وإخفاء المشاعر الحقيقية ، والنكتة المواتية ، والمبالغة في تأكيد الذات ، والميل الملح إلى اظهار القدرة الفائقة ، والرغبة في الوصول إلى الهدف بأقصر الطرق واسرعها ، وعدم الاعتراف بالمساالك الطبيعية المشروعة (انظر كتاب السيد ياسين) .

لكن ما فعله كتاب أحمد رأفت بهجت هو الاكتفاء بالحديث عن الشخصية العربية ، ليس من خلال تعريف محدد ، وإنما من خلال مفهوم غامض ، أو بدون مفهوم على الإطلاق ، وعلى القارئ وحده أن يصنع صورته الخاصة عن الشخصية العربية على أنها الصورة المناقضة لما تقدمه السينما العالمية كما يراها الكتاب .

هل هناك أولاً - من يمكن تسميتهم يهوداً ؟ (بتلك المعنى العنصري الذي يضع كل اليهود في سلة واحدة ، و يطلق عليهم صفات جنسانية و ذهنية محددة) . فلنحتكم إلى الأستاذ الجليل د. جمال حمدان في كتابه «اليهود أنثروبولوجيا» والعنصور عام ١٩٦٧ في نزوة الصراع العربي الإسرائيلي ، في مناخ يتميز بالحساسية الشديدة ضد الصهيونية ، لكن كان مناخاً أكثر علمية ووعياً وعمقاً .

لم تمنع الدراسات العليا التي حصل عليها جمال حمدان من التأكيد على أن "الحديث عن وحدة جنسية بين اليهود ككل لا محل له من حقيقة أو علم على الإطلاق ... و أن النقاوة الجنسية المزعومة لهم إنما هي محض خرافة" (ص ٧١) ، كما يشير (ص ٦٥) إلى أنه ليست هناك - على عكس الوهم العامي الشائع - أي سحنة أو طابع يميزان اليهود ، لأنهم ليسوا عنصراً مميزاً عن بقية الشعوب التي يعيشون وسطها في أنحاء العالم أجمع . كما ترى د. هدى عبد المميع حجانته (في دراستها المنشورة في مجلة عالم الفكر المجلد ١٤ العدد ١) أن (الشعب) اليهودي ليس شعباً بالمعنى السياسي المتعارف عليه و هم ليسوا عنصراً مستقلاً ، وإنما هم أولاً و أخيراً جماعة دينية . بل إن اختلاط اليهود بالأجناس الأخرى وصل إلى الحد الذي اكتشف فيه بعض غلاة العداة لليهود - مثل ريتشارد فاجنر - أنه تجرى في عروقهم النماء اليهودية !! (د. جمال حمدان - ص ٨٠) . كما أن "أسماء يهودية أصيلة وبحثه هي اليوم من أكثر الأسماء شيوعاً بين الملايين من المسيحيين في أوربا (ص ٧٣) .

إن ذلك كله ينسف المنهج النقدي الذي تبناه كتاب رأفت بهجت الذي يعتمد في حكمة على الأرقام من خلال أسماء مخرجيها أو أسماء شخصياتها ، خاصة إذا ما كان البطل يدعى "دافيد" ..

وإذا كان ذلك مجرد خطأ منهجي جنيذ ، فإن آثاره لا تقف عند حد النقد الميممائي ، بل تتعداه لتصل للمواقف السياسية أيضاً ، خاصة وأن واحداً من كتبة التقارير يدعو إلى تبني "المشروع القومي الغيور" "لكتاب رأفت بهجت"

وإذا كان كاتب التقرير الثاني يتهم الذين انتقدوا استخدام كتاب رأفت بهجت للفظ الفرنجة (لماذا لم يستخدم مثلاً لفظ الفرنسي ؟) ويحاول أن يقيم علاقة بين هذا الانتقاد للفظ ورواية إسرائيلية يأتي فيها لفظ (الفرنجة) ، وتلاحظ مدى دقة المراجع عندهم ، ولتحاول أن تفهم العلاقة بين الفرنجة وفرنجة ، إذا كان الأمر كذلك ، فإن "سقوط آخر أوراق التوت" لن يسفر إلا عن عورة الكتاب الحقيقية ، وهي ترديد الدعاوى الصهيونية ذاتها . الصهيونية "التي تحاول عبثاً أن تجعل من اليهودية العالمية شعباً وقومية وأمة وجنساً مستقلاً وليس مجرد طائفة دينية" (د. جمال حمدان - ص ٨١) .

كما يتماثل الحديث عن اليهود كجنس مع "موقف انتهازى ومغرض من أجل تحقيق الأهداف الصهيونية" (ص ٧٢)

وأرجو ألا يصاب كاتبها التقارير بالذهول عندما يعلم أن العداة لليهودية ، وتغذية هذا العداة واذكاء ناره ، هو موقف صهيوني خالص (انظر كتاب

د. عبد الوهاب الميسرى : الايديولوجيا الصهيونية (ص ٢١٥) ، وذلك من أجل أن تدفع الصهيونية كل يهود العالم للانضواء تحت لوائها . وعلى الرغم من اعلان قادة الصهيونية الاولى (هيرتزل ، وماكس نوررو ، وبيرديشفسكى ، لاختنارهم لليهودية كدين بوصفها نظاماً أخلاقياً مقززاً فإن الصهيونية - كأي أيديولوجية تود أن تكتسب شرعية وأن تجند الجماهير وراءها - تستغل اليهودية لتضفي على نفسها صبغة دينية ... وتظهر الصهيونية كما لو كانت امتداداً لليهودية وليست نقيضها (ص ٢٢٣ - ٢٢٥) .

ويرى د. سعد الدين إبراهيم (انظر كتاب السيد ياسين - ص ٨٩) أن الموقف العربى تجاه الصهيونية ينقسم إلى قسمين : الأول تصور تقليدى ينظر إلى العدو الصهيونى ككيان دينى يشن حرباً دينية عنصرية على العرب ، و بالتالى فإن عنصرية الصهيونية لا يمكن مجابتهها إلا بعنصرية عربية اسلامية . وهذا الموقف يتطابق مع رؤية كتاب أحمد رأفت بهجت و المدافعين عنه ، وللأسف فإن هذا الموقف يخدم - ربما بحسن نية - الصهيونية بأن يكرر دعواها بتطابقها مع اليهودية مما يخلق عليها صفة دينية مقدسة ، ويبرر وجود اليهود كشعب وأمة تحت لوائها ، ويطمس حقيقتها كحركة سياسية انتهازية وثيقة الصلة بالامبريالية .

أما الموقف الثانى تجاه الصهيونية وهو ما ندافع عنه - فهو التصور التسمى الذى يرى الصهيونية فى سياقها التاريخى ، حيث هى حركة سياسية وليست دينية . ارتبطت بنمو وتوسع الامبريالية الأوروبية

فى القرن التاسع عشر ، وانتشار النزعات القومية العدوانية التى أكدت على الصفات العنصرية و التفوق القومى ، و الحاجة إلى التوسع وتدعيم النفوذ الاستعمارى . كما يرى هذا الموقف أنه إذا كانت إسرائيل قد نجحت فى قيادة اليهود و فى تحويل الدين اليهودى إلى أيديولوجية سياسية عنصرية ، فإن المواجهة لا ينبغي أن تكون بعنصرية مضادة ، أو باستغلال الدين لخلق روح التعصب الأعمى .

ان تصوير قضية الصراع العربى الاسرائيلى على أنها قضية دينية لن يفيد سوى الصهيونية التى " ترى أن فى روح الليبرالية المعاصرة و التسامح الدينى خطراً يهدد بانتهاء دعوائهم المزيفة بحقهم فى أرض فلسطين" (د. عبد الوهاب الميسرى - ص ٨١) .

ليست مؤامرة ، بل اثنتان !!

هل هناك ما يبرر - إذن - تبني الكتاب ومن يدافعون عنه لنظرية (المؤامرة) سواء بالنسبة للسينما العالمية أو الساحة النقدية فى مصر ؟ إن تبني مثل تلك النظرية لن ينجح إلا فى خلق وعى زائف بالقضيتين اللتين اختلطت أوراقهما معاً .

ولهذا بقضية الساحة النقدية فى مصر ، التى يعمد البعض إلى تحويلها إلى صراعات ذاتية خالصة ، خاصة إذا ما تحولت لغة النقد إلى البربرية والاغتيال و سقوط آخر أوراق التوت و أستغلال آيات القرآن الكريم ، وهو ما يعكس عدم قدرة هؤلاء البعض على ممارسة أبسط مستويات الديمقراطية التى لا تجد غضاضة فى أن يختلف معك الآخرون ،

لوجودها ، وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يكون كتاباً فى السينما فتحول إلى محكمة للتفتيش عن العقائد والمذاهب الدينية .

فهل ساهم هذا الكتاب فى خلق صورة موضوعية للإنسان العربى ؟ هل وضح الصراع العربى الأسرائيلى فى اطاره وسياقه الصحيحين ؟ هو أتاح لقارنه رؤية أكثر حساسية تجاه السينما ، وأكثر عمقاً تجاه قضايا حاضره ومستقبله ؟ .

لقد تناول هذا الكتاب كلا من الشخصية العربية ، و السينما العالمية ، على أنهما كل مطلق مصمت ، وبذلك نجح كتاب من قبل فى تشويه صورة الشخصية العربية و السينما العالمية على السواء لكنه كان أكثر (نجاحاً) فى أن يجعل العالم كله عدواً لنا ، ليعيد الانتظار عن العدو الحقيقى وبدلاً من أن تكون القضية تاريخية سياسية محددة ، جعلها ضراعاً أزلياً أبدياً ، حيث لا نعرف من أين نبدأ .

كما نعكس رغبتهم فى محاسبة الجميع على التوايا التى يفترض أنهم يتعمدون أخفاءها . بل يصل الأمر لاتهم الآخرين بادعاء الموضوعية !! لكن ذلك الأمر يكشف ببساطة - عن الجهل (المتعمد مع سبق الإصرار ، بأوليات علم النقد ، و المنهج العلمى ، رغم التحكم بمسألة الدراسات العليا !!

أما القضية الأكثر خطورة فهى قضية الكتاب الذى يدعى الكشف عن المؤامرة الكبرى فى السينما العالمية ضد العرب ، وهو إذ يضع التراث الإنسانى كله فى موقف تشويه صورة الشخصية العربية لا يثير التعاطف مع تلك الشخصية التى يجمع الجميع على تشويهها ، بل يؤكد تشويهها الأصل الذى يبرر هذا الموقف الذى يقفه التراث الإنسانى منها .

وهى أيضاً قضية الكتاب الذى أراد أن يهاجم الصهيونية فأعطاهها المبرر

بيان من جمعية نقاد السينما المصريين

تستنكر جمعية نقاد السينما المصريين الممارسات غير الديمقراطية لمجلس ادارة نادى سينما القاهرة ، والتي تتمثل فى منع نشر رد الزميل احمد يوسف على مانشر من نشرة النادى عن ندوة ادارها الزميل من ندوات الجمعية ، ومنع نشر رد الزميل سمير فريد على مانشر عن مقال له حول كتاب من مطبوعات النادى ، ورفض حق الزميل مجدى احمد على والزميل سمير فريد فى الاستقالة من عضوية مجلس ادارة النادى ، لتجنب التحقيق فى اسباب الاستقالتين ، ومنع نشر نص استقالة كل منهما فى نشرة النادى ، وحرمان أعضاء النادى من حقهم فى معرفة حقيقة مايدور داخل ناديهم ودخل مجلس ادارته .

وجمعية النقاد إذ تستنكر هذه الممارسات غير الديمقراطية ، وتدينها بشدة ، تستنكر أيضا ماسمى ببيان « الاعتذار » الذى صدر عن مجلس ادارة النادى لأنه يبرز تلك الممارسات ، ويخلط الحق بالباطل . وتؤكد جمعية نقاد السينما وقد طأها الاسفاف الذى نشر فى نشرة النادى وطال عدداً كبيراً من أعضائها ، ان الجمعية ولاأى عضو فيها فى حاجة إلى شهادة بالوطنية أو شهادة بالدقة العلمية وخاصة من الذين لا يوجد رأى ملعن لهم فى أى من قضايا الوطن أو الثقافة ، والذين لا يدركون أخلاقيات البحث العلمى وأخلاقيات النشر ومدى شقاء الطريق إلى المعرفة . وسوف تعمل الجمعية كما كانت دائماً على تثبيت دعائم الديمقراطية ومواجهة التخلف ، والقتال ضد العنصرية سواء فى فلسطين المحتلة أو فى جنوب افريقيا أو فى نادى سينما القاهرة وفى كل مكان .

جمعية نقاد السينما المصريين

١٩٠ مارس ١٩٨٩

□ الكاتب والقصص الجزائري « مصطفى فاسي » :

لجأت الى التراث الشعبي للبحث عن جذور عربية للقصة والرواية

مجدى أحمد حسنين



إلى القاهرة جاء الكاتب والقاص الجزائري « مصطفى فاسي » في زيارة عمل ، لجمع المادة الخاصة برسالة الدكتوراه التي يعدها جامعة الجزائر عن صورة الغرب في الرواية العربية ، وكانت رسالة الماجستير عن « البطل في القصة التونسية من ١٩٠٦ - حتى الاستقلال عام ١٩٥٦ » .

صدر « مصطفى فاسي » ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي « الأضواء والفئران » و« حداد النوارس البيضاء » و« حكاية عبدو والجمامج والجبل » وله قيد الطبع بمطابع الهيئة المصرية للكتاب مجموعة رابعة بعنوان « القيد والنوارس والبحر » .

في البداية سألته عن السبب في اختيار موضوع الدكتوراه فقال : الموضوع استوائى حضاريا ، وبه جوانب متعددة للدراسة ، وكنت قد اقترحت في إطار تقديم بعض الدراسات لجامعة دمشق التي حصلت منها على رسالة الماجستير ، أضف الى ذلك ان غنى الموضوع وتعدد جوانبه التي من الممكن أن تناقش بحسب بينات الروائيين العرب ونظريهم للغرب ، وكذلك بحسب الزمن ، فالملاحظ أن هناك تطورا واضحا في النظرة الى الغرب عبر الزمن ، والرواية التي كتبت في الثلاثينات تختلف تماما عن التي كتبت في الثلاثينات ، والروائي المصري يختلف نظريته الى الغرب عن الروائي المغربي أو الفلسطيني .

□ وأين تكمن المركّزات في عالمك القصصى ؟

- الانطلاق في الكتابة عندي يبدأ دائما من الواقع ، ولهذا الواقع طرق متعددة في التشكيل الابداعي الذي يختلف دوما عن الواقع الموضوعي ، ولذلك فإن القصة لدى تظل تختصر في ذهني شهورا ، أو حتى سنوات ، قبل أن أسجلها ، وفي حالات نادرة اكتبها في وقت قصير ، منطلقا في ذلك من حداث ما أو مثير ما ، والذي أراه أن العملية الابداعية فيها كثير من الجهد لأجل استكمال عناصر هذا الحدث في عمل فني متكامل .

□ ذكرت في أن بداية قراءتك كانت في الأعمال الروائية ورغم ذلك لم تصدر لك أي روايات .. الأمر الذي يجعلنا نساءل كيف تنظر الى الروائيين الجزائريين ؟

- أعتقد أن هناك بالفعل أسماء جزائرية هامة في مجال الرواية ، قد استطاعت أن تفرض وجودها على الساحة الأدبية غريبا ، واستطاعت أيضا أن تصل إلى أسماع القراء في العالم ، وقد ترجم هؤلاء كثير من أعمالهم الى لغات مختلفة ، اذكر منهم « محمود ديب » و« كاتب ياسين » و« مولود فرعون » و« الطاهر وطار » و« عبد الحميد بن هدوجة » و« رشيد بوجدرة » وغيرهم من الأسماء التي فرضت وجودها وهي تنتمي الى الجيل الرائد في مجال الرواية المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية .

- أما في السنوات الأخيرة فقد بدأت تظهر أسماء جديدة من الكتاب والشباب الذين بدأوا بدورهم يملأون الساحة الأدبية ، ويمكن أن نذكر من هؤلاء « جيلالي خلاص » و « الأعرج واسيني » و « السائح حبيب » و « رشيد ميموني » و « بقطاي مرزاق » وغيرهم .. ولقد خطى هؤلاء الكتاب الشباب بالفن الروائي خطوات متقدمة من حيث الأساليب المتنوعة والتجارب المختلفة ، ونجدهم في بحث دائم من أجل خلق رواية جزائرية جديدة ، خاصة لدى الكاتبين « الأعرج واسيني » و « جيلالي خلاص » .

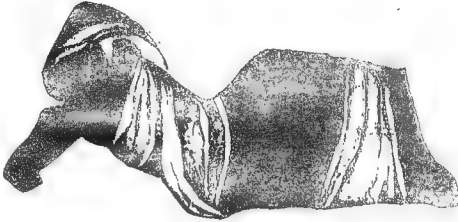
□ ولماذا هذان الكاتبان خاصة ؟

- بالنسبة الى « الأعرج واسيني » مثلا ، فقد حاول من خلال الرجوع الى القصة التراثية الشعبية العربية استغلالها استغلالا حديثا في كتابة الرواية ، فنجد مثلا في روايته « نوار اللوز » يعود الى « سيرة بني هلال » واستلهم أسلوبها وبعض شخصياتها ، محاولا أن يخلق نوعا من التوازي بين شخص السيرة وبين شخص آخرين ، ينتمون الى الواقع الاجتماعي الحالي ، ولعل نفس الطريقة استعملها نفس الكاتب مع إحدى رواياته الجديدة التي حاول فيها استغلال شكل « ألف ليلة وليلة » .

وبالنسبة « لجيلالي خلاص » فقد حاول بدوره في روايته « رائحة الكلب » و « حمام الشلق » أن يلجأ الى تاريخ الجزائر منذ الفترة العثمانية ، وان يستغل هذا التاريخ بما فيه من خرافة وأحداث تاريخية معروفة ، وأن يربط كل ذلك بالحاضر مستعملا نوعا من التنقل الزمني السريع بين الماضي والحاضر والعكس ، ولعل من أهم سمات التجديد في هاتين الروايتين ، ذلك الجهد الكبير الذي بذله الكاتب ، فيما يتعلق بلغة الكتابة واستعمال الجملة البلاغية على أرق مستوى .

□ وماذا عن القصة القصيرة الجزائرية ؟

- بالنسبة للقصة الجزائرية ، فقد مرت بمراحل عدة ، كانت بدايتها حوالى نهاية العشرينات ، وبداية الثلاثينات ، وكانت تتمثل في محاولات أقرب الى المقال منها الى القصة ، فنجد مثلا « د . عبد الله ركيبي » في دراسته عن القصة الجزائرية يقسمها في هذه المرحلة الى نوعين : الأول يسميه المقال القصصى ، والثاني يطلق عليه الصورة القصصية . وكانت القصة الجزائرية في هذين الشكلين تحمل مضامين اجتماعية أخلاقية اصلاحية على عمومها . ثم انتقلت القصة بعد ذلك نقلة هامة مع بداية الثورة التحريرية عام ١٩٥٤ ، بعدما ظهرت أسماء جديدة في هذا المجال من بينها « عبد الله ركيبي »



نفسه ، وهـ عبد الحميد بن مدوحيه « وه الطاهر وطار ، وه أبو العيد دودو » ومع هؤلاء الكتاب ارتبطت القصة بالواقع أكثر ، كما أنها كانت أكثر تطوراً من الناحية الفنية ، وخاصة أن هؤلاء الكتاب جميعاً ، اتاحت لهم آنذاك الفرصة ، لكي يطلعوا على الابداع القصصى العربى ، بسبب وجودهم فى البلاد العربية وخاصة فى تونس .

□ وكيف كان التطور الابداعى للقصة بعد الاستقلال ؟

- بعد استقلال الجزائر عام ١٩٦٢ ، توقف بعض هؤلاء الكتاب عن الكتابة ، بينما واصل آخرون ، وانتقل بعض منهم الى كتابة الرواية . ثم ظهر بعد ذلك جيل الشباب ، المسمى جيل السبعينات التى انتمى انا اليه ، هذا الجيل هو الذى تمكن بفضل الدراسة المنتظمة ، وبفضل الاطلاع على التجارب القصصية العربية فى المشرق والمغرب ، وكذلك الاطلاع على تجارب ابداعية عالمية فى هذا المجال ، بفضل هذا كله استطاع هذا الجيل أن يخطو خطوات هامة فى مجال تطور القصة ، فاذا كان كتاب القصة قد بدأوا الكتابة معتمدين على الأسلوب الواقعى الأكثر ارتباطاً ، بتصوير المشكلات الاجتماعية ، فى أسلوب أقرب الى البساطة فى اللغة والتصوير والسرّد القصصى ، فانهم بعد سنوات من التجربة بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة . وإذا كانوا - ايضاً - قد ظلوا بصفة عامة من حيث المضامين مرتبطين بقضايا واقعهم ومجتمعهم ، فانهم من حيث الاستعمالات الفنية قد بدأوا ينوعون تنوعات كبيرة وكثيرة ، فنجد منهم من اتجه الى الرمز والايحاء ، كما نجد من حاول الاستفادة من أساليب الرواية الجديدة فى فرنسا بالذات ، وخاصة عند « آلان روب جرييه » وغيره ، كما نجد منهم من اتجه الى الأسلوب الشاعرى والى اللغة الشفافة .

□ وماذا عنك أنت ؟

- أنا جربت اللجوء أحيانا الى التراث الشعبي ، من أجل استعمال قوالب قصصية موجودة ، في هذا التراث مع اعطائها مضمونا اجتماعيا جديدا ، وهناك قصة تناولت فيها حكاية موسى ابن صالح والسلطان الأكل ، وهي حكاية شعبية جزائرية ، تناولتها قصصيا واستعملت نفس القالب والشكل لمحاولة اعطاء بعض التغييرات البسيطة لاعطائها عنوى جديدا يتناسب مع الواقع المعيش .

□ لكنني لاحظت من خلال قراءة بعض القصص في المجموعة الأخيرة وهي « حكاية عبدو » لجوءك الى الرمز .. فكيف تفسر ذلك ؟

- العملية أحيانا تخضع لمقاييس فنية ، فعندما يشعر المرء انه كلما كتب قصة جديدة ، فعليه أن يبحث عن شكل جديد في اللغة وفي الالفاظ في القالب وفي الرمز وغيرها من هذه المقاييس المختلفة . وأعتقد أن الرمز هو الشكل الذي يدوم أكثر ، ويبقى لأطول فترة من الزمن ويظل صالحا لأكثر من زمان ومكان ، والمسألة لا تتوقف عند استعمال قالب بعينه ، فأحيانا استعمل القالب الشاعري في الكتابة القصصية من أجل التركيز القوي في اللغة . ولست أدري إلا أنني أحاول باستمرار ان اطور طريقتي في الكتابة ، وربما في الفترة الأخيرة كتبت قصصا غير مرتبطة بواقع الجزائر مثلا ، ولكنها تنسم بالعمومية والشمولية التي يتقابل معها القارئ في أي مكان .

□ لكن بخصوص لجوء الكاتب الى الرمزية في ابداعه ، خاصة ان البعض يفسر المسألة بأنه نوع من الهروب من الواقع المقيّد للحرريات وبالطبع حرية الكاتب ..

- لا أظن هذا ، فأنا لا استعمل الرمز بالمفهوم الذي كان شائعا في التراث العربي الاسلامي في وقت من الأوقات ، كما هو الحال عند « عبد الله بن المقفع » في كتابه « كلیلة ودمنة » في التعبير عن الواقع بهذا الشكل الرمزي ، أما بالنسبة لما ينشر في الجزائر فهو شجاع وصریح ، وهذه حقيقة ، وسأعطى لك أمثلة لكتاب أمثال « رشيد ميموني » و « الطاهر وطار » و « الأعرج واسيني » و « السائح حبيب » ففي كتاباتهم تشعر بروح النقد الصريح والقوى للواقع المعيش ، كما نجد في الشعر قصائد جريئة جدا ، ورغم ذلك فقد نشرت وطبعت في الجزائر . أما الرمز بالنسبة لي ، فهو نوع من البحث الدائم عن تطوير أسلوبی الفني ، فالرمز - كما ذكرت - أكثر شمولية وأكثر تعبيرا ، خاصة بالنسبة للقصة القصيرة التي هي أقرب الى القصيدة الشعرية ، ولعل هنالك كتابات أخرى في الجزائر تستعمل الرمز بمفهومه السياسي ، ولكنها بدأت متأخرة جدا .



الحياة الثقافية

شارع ابراهيم داود

لدى الناس ، الجماعة ، ولذا ينهض
الشارع فى عدد كبير من القصائد كرمز
مشحون بقوة تعبيرية متوترة ابداً هي
النشيد وعكس النشيد هي الخلاص والتهيه
هي الواقع الذى يبتث الغربة فى القلب
ويطفئها فى ان يخط شارعاً موازياً
لحلمه النحيف

بالشارع ترتبط المسافة حيث يتجانس
الزمان والمكان وينهض السؤال :

حين تصوير المسافة وصلا

ووصلا يصير السؤال

والشارع ايضا هو الحلم الجميل الذى
انقضى ، يوما ما ، هو الزمن المرجو
سواء كان قد تحقق ذات يوم فى الماضى
البعيد الذى كان سعيدا وحل فيه الوئام ..
او ظل يعيش فى المخيلة الجماعية كامل
تصبو اليه البشرية كلها :

وكنا نصافح بالقلب اشياءنا

لتعرفنا اشياؤنا

فماذا جرى ؟

أو أنه ذلك الذى نسعى صوبه .. حيث
يستمد الوجه الانسانى من الطبيعة صفاته
واستدارة وجه القمر .

شارعاً للركض صوب طفولة

بالامس كنت أقيس شارعنا .

لكى اكسوه معنى ما .

شارعنا الذى اعطيته قدسى .

واعطانى شعورا ما .

وحدد لى مساحة بيتنا المرهق

امر الآن عبر بيوته العفراء .

محفوظا .. بخطر ما .

شارعنا ، هي القصيدة التى يفتح

بها الشاعر ابراهيم داود ديوانه الاول

«تفاصيل» ، وفيها يقدم لنا واحدة من

التفاصيل الرئيسية التى تكون عالمه

وتشكل احد محاوره الرئيسية وكأنما

نحن بصدد التجربة الشعورية والحياتيه

فى الديوان تتخلق امامنا بالتدرج حيث

نشارك فى تحديد ملامحها ، وهى تتخلل

البنية الكلية له عبر ايقاع داخلى ينطوى

على عتف مكتوم ترتطم فيه التفاصيل

المتنافرة المتكاثرة فيتولد من الازهاق

والغربة فى الزحام والاكسار زمن آخر

حيث يتشكل ببطء وعبر سلسلة من

العلاقات الداخلية والصور المركزة

قانون للكبوة والقيام، فنحن بصدد وجود

فعال ورومانتيكى للذات الشاعرة التى

يلاحقها احساس غامض بالخطر حيث

الانهيار حال وهى تسعى لالتماس الامان

بحرا لفلع غاب في وعى جماعى
وجها تمادى فى استدارته

وهناك فى زمن الانكسار الذى يحترفه
الشارع والبית والمسافة وحيث الناس
« فيجتمعون حول غيابهم » ينجلي محور
الضعف والانهيار العام (لامجد لى غير
ضعفى)

وفى هذا الزمن نفسه تتسلل روح
للمقاومة تتخلق فى صورة فريدة -
وايقاعات مركزة خاطفة تتطور بشكل
تحتى فى اتجاه المستقبل على العكس من
المشهد الخارجى الذى هو انهيار
ورجوع ..

قدم على كتف النهار
وساعد فى الطمى
يبحث عن قرار الورد
عن وطن .

يلتقى الزمانان فى المكان الاليف فى
الصورة المركزية التى يتمحور حولها
الدوان الصغير كله - الشارع .

وليت وجهك شطر مفترق
فمنذ هذا المفترق تلتقى شوارع كثيرة
حيث تكبر الصورة وتتجدد وتوحى لنا
بالتكاثر والنمو المضطرب ..
ثم يتزاوج الشارع والبית .. الجماعة
والفرد العام - والخاص ..

شارعا يأوى اليه الطيبون
وبيتا يحج المتعبون اليه
ويعيد الشاعر بناء صورته بعد ان جرب
الخروج من الغربة .. وحتى من الوجد
الصفوى المحرق ومن زمن التشيؤ -
الرأسمالى الذى انهك البشر وحولهم الى
خرق باليه يراها بروح نقدى رغم قناعه
المقشبي ..

عندما كفت قلوب الخلق عن
عشق التطلع .

ارتدى وجهى وامرق فى ملامحهم
جميعا .

على القاك عند تقاطع العرق
الميلل بالمهانة .

يعيد بناء صورة الشارع « الجماعة »
ليصنع رمزا اخر حيث تتخلق حياة جديدة
بعلاقته بالماء .. انه رمز الخلق
المتجدد .. رغم كل شىء

يرمى على عينين واسعتين شارعنا
ويبدأ من نقاء الذهن حتى آخر الاسباب
يقم علاقة بالماء

وبأمرأة بها صفة اختصار الكون فى
جلباب .
يميل الى البداهة مرة . ومرات يميل
الى الغياب .

يتخلق الجمالى فى العالم الصغير الذى
يبدو مفعوتا على كف من التوتر المكتوم
فيه سعيًا للانفراج

فى تفاصيل ابراهيم داود نحن امام
ديوان جميل مشحون يستحق القراءة ،
فهو من ذلك النوع الذى يعطيك جديدا مع
كل قراءة حيث تتولد من ايقاعاته صورة
دلالات غنية فيها الحزن والحنان
والتأهب .. فيها الملامة والوجد
والترقب ، ولا يقلل من شأنها بعض
الثغرات هنا او هناك سواء تلك التى
تتمثل فى فقر المفردات او محدودية
التجربة التى يجرى التعبير عنها بما هو
اكبر من طاقتها وكلها ثغرات بوسننا ان
نلتمس لها تبريرا فى حقيقة ان هذا هو
الديوان الاول للشاعر . فتحية ابراهيم
داود .

ف ن

عبد الحليم :

الشمع الأحمر على أيامنا الحلوة !

مصباح قطب

* وأكاد أجزم أننا خرجنا من فيلم « زوجة رجل مهم » لنعلن انخرج محمد خان ، على التقديم العبرى لفيلمه ، في « قتر » البداية ، والذي يقول : « إلى روح وزمن عبد الحليم حافظ » ذلك أن الفيلم طعن الوهم لنا ، وأكد لنا ما نحاول أن نخفيه في حبلنا السرى ، من انتهاء زمان الطبقة الوسطى ، وإيامها وإليانها ، ومركباتها السياسية والاجتماعية ، والتي منها : الزعيم ، أقوى جيش في الشرق الأوسط ، القاهرة والظاهر ، كوكب الشرق ، الكروبله المنفرد في كل أغنية ، قول ما بدالك إحنا رجالك ... إلخ وعبد هذا الخلد يمكن للمرأة أن يغنى ، مع « بالك جراوند » سياسى : ياللى هواك جانى وما كان على بالى مكتوب فى إيه وبالك !

ثم يدرف دمعاً على ما نحن فيه من بؤس ، واقفين على شفا حفرة من ماضى تولى ، وعلى شفا خطوة ، لانهطوها ، من مستقبل سوف يأتى ، وعائنين بالشمع الأحمر كل يوم على قلوبنا ، وعلى كتوف ايدينا ، حتى ونحن نصافح اصدقائنا بالحميمية اليسارية المتعقلة عند اللقاءات : ازيتك .. ازيتك .. [يرجى هز اليد بقوة عند قراءة كلمة ازيتك] .. باردون .. مهزومون .. مشحون .. وغالياً ، وبالكلية : مؤجلون

من السهل أن نقفشنى ، ونقفش نفسك ، فى وضع غير ديمقراطى ، رغم صورتنا العالى المدافع عن الديمقراطية ، وعن حق كل القوى فى تشكيل أحزابها وأغانيها .

فأنا وأنت لم تؤمن بعدد بالتعددية الفعالية ، ولم نزل بعد على شيء من الاصرار على الارتباط بعبد الحليم حافظ الروح والزمن ، رغم كل شيء .

ولى أى رحلة أو نزهة جماعية ، تتكشف قشورتنا بسهولة ، وينتبع হাসنا الحجيرى ، لدى أول اختيار لنقى عبد الحليمى : ابو عيون جريئة مثلاً ، وتسكت كل التبعات الأخرى ، ويندج الكورس : قولوا له الحقيقة ، وثقلت منا سخريتنا المكتوبة بذكاء ، تجاه شباب « لولاكى » ، منكورة على الأجيال الجديدة حقها فى اختيار أوتارها ، والتفاعل بالطريقة التى تراها ، ولفتنا غالباً ، مع الطاوت الاقتصادى والاجتماعى الرهيب فى التجمع .

وعبنا نقب فى أحشائنا عن أغالى الشيخ امام وفيروز ومارسيل خليفة التى نحفظها ، لنددها جماعة ، الله أكبر فلانجد على طرف اللسان منها جملتين على بعضهما ، ومن ثم نعود لنوغل فى الدروشة : فأت رمشه الجريء وندهنى ...



عبد الحليم



فروز

● إن صوتا كالشيخ امام عيسى ، كان حربا في ظل نهوض وطني ديمقراطي اجتماعي ، أن يصبح معبود الجماهير ، وعابدها ، وفي شاشة الأذن والقلب والعقل الأول ، وهو فينا واحد لأولول له ولا آخر ، وأروع أناشيد المدنيين في الأرض والدوليين وقوانين العاملين .. في المصانع . والحوارى .. المنتصرين .. حنا .. لكن ياخسارة .. حفظنا وحش .. واحد لم يترب سياسيا ، فكان سهلا أن يتقلب من صلاح جاهين إلى محمد حمزة

[الطبقة أتت بالسادات من رحم الناصرية] ، وآخر ترف ، هو الشيخ ، وربانا ، لكن في الزمن القبيح . ولم يقد لنا إلا اجتزاز الذي لن نغنى .. زمن عبد الحليم والفتح الصيالي الرائع على الحب ، والربيع ، والخصوبة .. والنهوض من جوف التاريخ السحيق ..

ولا عزاء للذين لازلوا يشترتون « أحلى أغاني العنديل » بالقروش العشرة من أسواق العتبة الخضراء ، ولا للذين يسمعون الكاسيتات ويشاهدون الفيديوها ، ويمصصون : كانت أياما حلوة !

● وهما هي ذكرى رحيل عبد الحليم قبل .. إليه ينسئ ... فقد نكتفى في هذا المجال بالخبر الذي تنشره الأخبار كل عام ، شبيها بصورة الرجل الانتحاري المتوفى منذ سنوات ، ولا زالت تنشر صورته ، وتقول فيه : أم كلثوم ، وعبد الحليم وفريد الأكرام مبيعا في الشرائط ، وفي اليوم التالي يعلق كاتب أو أكثر بالتعليق للعرزف والميل ، والذي مؤداه أن عبد الحليم لم يكن يسد الضيق أمام الشباب كما قالوا وأدعوا ، وقد يتحذلق آخر فيكشف مايسميه صفحات مطوية من تاريخ العنديل ، ينقلها بلاخاء عن صحافة الخمسينات « المطوية » !

● إن قلبي ، وقد يكون ذلك قابلا للتعميم ، يوجعني منذ أيام بقسوة ، تعل على في هذه الفترة من كل عام ، فذكرى عبد الحليم أصبحت : البلهارسيا ، وكامب ديفيد ، والزيف حتى الموت ، أو الانتقاد على آخر شهرة ، وأصبحت : من « غير ليه » ، والهلالية أولاد ال الذين غنوا لطاها في التلفزيون ، والمخدرات ، وأزمة الدقيق وطلعت رسلان وزكى بدر ، وكل شيء مثل كل شيء ، وبالدعم والحزب الحاكم والبنوك والحياة المخوذة .

الدوائر الأدبية الغربية تحتفل بـ الذكرى المائة لميلاد يوجين أونيل

- فرق مسرحية تعيد تمثيل مسرحياته
- نشر رسائله لأول مرة في كتاب
- إعادة نشر مسرحياته جميعاً في ٣ آلاف صفحة

تحتفل الدوائر الأدبية في الغرب بمرور مائة عام على ميلاد الكاتب المسرحي الأمريكي يوجين أونيل : فصدر له ، ولأول مرة ، كتاب يضم « رسائله المختارة » وقد وصل عددها إلى ١٠٠ رسالة كتبها محرران فنيان ، من بين أكثر من ثلاثة آلاف رسالة .

أما الكتاب الثانى ، فهو « أعماله المسرحية الكاملة » في ثلاثة أجزاء ، وصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف صفحة .

و كانت أعمالى هى التى أبقت العالم الحارص على حقيقته أن « الدراما الأمريكية الناضجة » موجودة ، ويمكن أن تعبر أبعد من أن تكون مجرد تسلية مسرحية . المسرح الأمريكى لتقديم ما هو مائل : الجرائم ، الجنون ، والسكر ، والجنس ، والأهوال التى تلاقيها العائلة الأمريكية ، لكن كانت التكنولوجيا الكهربائية قد دخلت إلى عشية المسرح ، وكان على الكاتب أن يستخدموا هذه الامكانية الجديدة .

لم يكن فتح الستار على هذه الموضوعات شيئاً يفتح طريق النجاح ، إلا أن يوجين أونيل كان قد شق طريقه ليصبح أكثر كتّاب المسرح نجاحاً واحتراماً في زمانه . فأربع من مسرحياته حصلت على جائزة بوليتزر للأدب ، وتوجت أعماله بثلاثة جوائز نوبل .

عندما كان كاتبنا المسرحي يوجين أونيل في شبابه ، وروث تقليداً مسرحياً ، كان في الأساس إطاراً لأعماله عبقية . وعندما اشتد عود كاتبنا ، تحولت عشية

□ جدول ونقاش

عن ١٦٥ مثلاً يرتلون مختلف أنواع الأقمعة . أما

مسرحية « اللحن الغريب » تفصل مناظرها إلى تسع ، فكان الستار يرفع الساعة الخامسة والربع بعد الظهر ، ويمتحن المشاهدون تسعين دقيقة استراحة بعد تمثيل للنظر الخامس الساعة السابعة والنصف . ومع ذلك تمتعت هذه المسرحية بنجاح ساحق وشعبية واسعة . وحصل بها على جائزة بوليتزر (الثالث) ، وتحولت لتصبح أحسن الكتب مبيعاً ، عندما نشرت في كتاب .

لكن هذا كله لم يرض أونيل ، فكتب في أحد خطباته - المنشورة بالكتاب - يقول لأحد زملائه « كتاب المسرح :

« أكون كاذباً لو قلت التي لم أرحب بالأموال التي درعها على المسرحية ، خير أنني مع ذلك أشعر أن المسرحية قد درعها في ظل ذريعة كاذبة لنزوة الدعاية الصاعية » .

غير مناسب ١

ومن السخيفة يمكن أن شخصية أونيل كما تظهر من رسائله المنشورة ، تبدو غير مناسبة لما يتطلبه المسرح ، آنذاك ، فقد كان من الناحية الإبداعية سابقاً بلا جدال ، لكنه لم يكن راضياً أبداً عما يحدث على خشبة المسرح ، فقد كان دائم التوتر والإحباط « من تشويه » مسرحياته عندما تنتج على خشبة المسرح . فهو يكتب عام ١٩٣٤ ، قبل أن ينال جائزة نوبل بستانين فقط :

« إنني أخذ مسرحي بشكل شخصي - إلى حد كبير على ما اعتقد - إلى درجة أنه لن يمر لي وقت طويل قبل أن أعتزل - وإلى الأبد - كل إنتاج مسرحي ، وأقصر عمل على كتابة المسرحيات فقط . ونشرها في كتب للقراء » .



التفجيدات التي واجهته في إنتاج مسرحياته إذن ، جعلته يشعر بالإحباط ، بل بالقرق ، وبالحاجة إلى

ومناسبة الذكرى الثوية لميلاد أونيل حدث جدل مرة أخرى حول مسرحياته ، وإذا كان أحد لا يناقش التطور العظيم الذي أدخله على المسرح الأمريكي وبدأت عدة مسارح في أنحاء الولايات المتحدة تقدم مسرحياته وإن كانت لا تقدم المسرحيات الخمسين التي كتبها كلها . أما المسرحية التي مازالت تجذب رواد المسرح والنقاد على السواء فهي « رحلة طويلة إلى الليل » ، وكانت قد نشرت بعد وفاة إيوجين أونيل ، ثم مثلت على المسرح عام ١٩٥٦ رغم وصيته التي تقول « أرجو ألا ترى النور على خشبة المسرح أبداً »

ومناسبة الاحتفال بالذكرى الثوية لميلاده نشر كتاب « خطابات مختارة لإيوجين أونيل » [جامعة ييل - ٦٠٢ صفحة - ٣٥ دولار] وقام بالتحرير تراجيس بوجارد ، وجاكسون . ر . براير ، وقد اختاروا ٥٦٠ خطاباً لأوليل من بين ما يقرب من ثلاثة آلاف خطاب جمعت له . والنتيجة أن تلك الخطابات المختارة شكلت في كتابها تاريخ حياة أونيل . وكتاباته وآرائه وملاحظاته ، التي تعكس - للغرابية - نخبة أمهله المتزايدة في المسرح في الوقت الذي كان منشغلاً فيه بتوسيع إمكانياته ، وتغييره .

ول أحد خطباته الأولى كتب ذلك الكاتب المبدع يقول : « أريد أن أصبح إما فناناً أو لا شيء على الإطلاق » ، وأبداً لم يدع المهوم اليومية العملية تقف حاجلاً أمام تحقيق هذه الغاية .

وبعد أن حققت مسرحياته ذات الفصل الواحد نجاحاً كبيراً على خشبة المسرح ، بدأ أونيل يدفع إلى الأمام حدود المسرح وإمكانياته .

وسرعان ما توالى نجاحاته التي قدمت الجديد في نفس الوقت : « مليونان ماركو » ذات الثانية مناظر - والتي اختصرها - قدمت مناظرها في فينسيا وسوريا وإيران والفند ومنغوليا ، وتطلب منظرها الأول تواجد ما لا يقل

بكتابتها . لكن المسرح يختلف ، فالمسرح حياة ، والمفروض أن يعيد الكاتب المسرحي النظر عندما تقتل مسرحياته حياة على خشبة المسرح ، والمفروض أن يكون هناك ارتباط حي متبادل بين الكاتب المسرحي والمسرح . فالكلمة المكتوبة لا يمكن أن تنتج الكثافة المركزة السحرية على المسرح .

نخصيص نفسه لكتابة المسرحيات فقط . لكن المسرح حياة في حد ذاته ، فكيف يمكن أن يرى شخصياته التي خلقها وقد تجسدت من نبات أفكاره إلى خشبة المسرح ؟ وكيف يمكن أن يتطور هذه الشخصيات ؟ الذي لاشك فيه أن المسرحية تكتب لتقتل ، وأبدأ لم تكتب المسرحية لتقرأ !

لكن « خطابه المتفجرة » و « أعماله المسرحية الكاملة » ، أظهرنا أيوجين أوينيل الكاتب المسرحي أكثر مما أظهرته أية مسرحية من مسرحياته : لقد بدأ بأن حاول أن ينقل الحياة ، كما هي وكما رأها وكما عايشها ، إلى خشبة المسرح ، الحياة في أمريكا إبان شبابه .. فلماذا كان قد استطاع نقل للمشاعر « الصغيرة » فلماذا لا يمكنه نقل للمشاعر « الكبيرة » ؟ وإذا كان قد أجاد رسم شخصيته على المسرح ، فلماذا لا ينقل عشرات الشخصيات ؟ فإذا كان رواد مسرحه يتمعون بفنه ، فلماذا لا يمكنه أن يقول أكثر مما قال ؟

إن أعماله تبين بحثه عن الأفضل ، وكوياء الانحناء لمطالب الواقع . لقد كان يصارع دائماً ضد فنه هو نفسه . كان دائماً غير راضٍ ويريد الأفضل . ولعل هذا الصراع ، هذه « الدراما » ، هي من أفضل إنجازاته التي يتركها في ذكرى ميلاده المائة .

كتب جديدة من لندن

صدر عن دار الساق بلندن كتاب « غفيا الثوراة : أسرار شعب إسرائيل » للدكتور كمال الصليبي - باللغة العربية . ويهدف المؤلف وضع نظرية حول الجغرافية التاريخية للثوراة على الملح ، للتأكد من صحتها على وجه العموم ، ولتصحيح ماورد من أخطاء تفصيلية في كتابه السابق « الثوراة جاءت من جزيرة العرب » ، على وجه الخصوص ، وذلك عن طريق إعادة النظر في مجموعة من القصص الثوراتية المألوفة على ضوء جغرافية جزيرة العرب . وقد اختار لهذه الغاية القصص التي تروى الأسفار الخمسة الأولى من الثوراة : التكوين ، الخروج ،

على أية حال فإن الكتاب الثاني الذي صدر بمناسبة الذكرى المائة لميلاده ، قد يسهه أكثر من غيره ، فهو يضم مسرحياته كلها في ثلاثة أجزاء تصل عدد صفحاتها إلى أكثر من ثلاثة آلاف . [المسرحيات الكامل - مكتبة أمريكا - ل ثلاثة أجزاء تقع في ٣٢٠٣ صفحة - في صندوق واحد معاً - الثمن مائة دولار] .

ويعتبر هذا العمل الضخم ، أكمل تجميع لأعماله ثم حتى الآن . وتضم المجلدات الثلاثة الأنيقة كل مسرحيات أوينيل بترتيب تركيبها ونوعيتها ، وليس بترتيب صدورهما . وهذه الطريقة تجعل من الممكن تتبع تطور مهارته وأفكاره . لكن لعل أهم ما يمكن تتبعه هو منب دقته « وسوسته » تجاه القيد التي يبنى فرضها على المسرح ، بل ويقول عنه النقاد في هذا المجال : انه « بكيد » إذا صح التعبير . فهو عادة ما يكتب مقدمة مطولة لكل مسرحية من مسرحياته ، والحقيقة أنها ليست مقدمة بل هي بحث في شخصيات المسرحية ودورها ، والأطوار العام الذي تجري فيه أحداث المسرحية ، ليس هذا فحسب ، بل تتضمن الدراسة معلومات تاريخية أو اجتماعية لا يمكن بأي حال نقلها إلى الانتاج المسرحي .

لماذا أوجد هذا الكاتب المسرحي العظيم مثل هذا التناقض ؟

كتاب رواية كبار كيرون ، كانوا يفضون عندما تتحول رواياتهم إلى الشاشة الفضية ، وإن كان عدد كبير منهم لن يناقش القضية . الروائي الكبير نجيب محفوظ كان يقول دائماً عند انتاج رواية من رواياته في السينما « علاقي بروايتي - عمل الفنى - انتهت

واللاويين ، والعدد ، والتثنية . وأضاف إليها قصة واحدة من أسفار الأنبياء وهى قصة النبي يونان .

العرب .
ويقدم المؤلف كثيراً من الاجتهاد والتبصير ، ساعياً إلى تقديم الأدلة المقبولة ، المبنية على الاستقراء المنطوق من التحليل اللغوى - الجغرافى . وعندما يتناول القصص التوراتية ، يستخرج العناصر المختلفة التى تتكون منها ، متوخياً الدقة العملية فى التفرقة بين الواقعة التاريخية ، والاسطورة ، والخرافة .

واعتمد المؤلف فى بحثه على النص العبرى الأصيل للتوراة ، مستنداً فى تحليله إلى المقابلة اللغوية بين أسماء الأماكن الواردة فى التوراة ، وتلك التى مازالت موجودة حتى اليوم فى جنوب الحجاز وبلاذ عسير وغيرها من مناطق شبه الجزيرة .

والقصص التوراتية التى يعمد المؤلف إلى تحليلها ، من قبل ، انطلاقاً من قناعة بأن أحداثها قد جرت فى بلاد ما بين النهرين والفرات والنيل ، أى العراق ، والشام ، وفلسطين وسيناء ، ومصر . النظرية الجديدة التى يقدمها الدكتور كمال الصليبي لتحل محل تلك

رسالة الكويت من حمد عبد الله الرويح

بدرية

فى روايته الأولى « بدرية » سطر القصاص وليد الرجيب تسجيلاً واقعياً لتاريخ الكويت الاجتماعى منذ أواخر الأربعينات وحتى نهاية الخمسينات . وتلك الفترة تعتبر من أكثر الفترات التى جرت خلالها تغيرات أساسية فى البنية الاقتصادية والاجتماعية والفكرية فى الكويت . فخلال تلك الفترة بدأ المجتمع الكويتى يستفيد من خيرات النفط بشكل أو بآخر ، وتغيرت أنماط الأعمال فتحول البحارة والفواصين إلى عمال فى شركات النفط أو لدى الحكومة . كما بدأت خلال تلك الفترة تظهر بوادر التغيرات الرئيسية فى الحضارة السكانية فى الكويت من خلال قدوم الكثير من المصيرين والإجانب للاستفادة من فرص العمل الجديدة .

خلال حقبة الخمسينات أيضاً ومن خلال برنامج استملاك الأراضي برزت الطبقات الثرية فى المجتمع ، حيث كان من المستفيدين من عمليات الاستملاك عناصر يتصلون بالطبقات الغنية التقليدية أو من أولئك المخطوطيين المجدد أى الطبقة الجديدة ... وأنها تم خلال عقد الخمسينات انتشار الخدمات التعليمية وتطور الخدمات الصحية ، والمجاز العديد من مشاريع البنية الأساسية مثل الطرق وإقامة محطات توليد الكهرباء ومحطات تقطير المياه وتوصيل خدمات الكهرباء والمياه إلى العديد من المنازل فى البلاد سواء كان ذلك داخل المدينة أو فى المناطق الجديدة المستحدثة - وهكذا فقد انتقلت الكويت من مجتمع ما قبل النفط

نواه لنقابات العمال في قطاع النفط لتحقيق بعض المطالب المعيشية ، وتحسين ظروف العمل ..

إلى مجتمع حديث يتكون ولكنه يعتمد بشكل مضطرب على العمالة الوافدة .

تتطرق الرواية أيضا إلى السلوكيات الاجتماعية التي تشوهت بسبب الثروة النفطية الجديدة والتي حسنت في ثروات البعض . وقد أدى ذلك إلى ظاهرة تعدد الزوجات والرغبة في الاقتران من قبل البعض كبار السن « الأثرياء » من بنات صفويات في سن حفيداتهم . وهذا يتم تصويره من خلال إصرار « بوئشمي » على الزواج من « بشرية » والذي لم تبلغ حتى سن الخامسة عشرة مستغلاً ظروفها المعيشية ، بالرغم من طفولتها وعدم رغبتها في الزواج ..

من خلال الرواية أيضا يصور الكاتب العادات والسلوكيات السائدة في تلك الحقبة ، مثل عادات الأعراس والأفراح ووسائل الترفيه السائدة في ذلك الحين مثل العروض السينمائية في البيوت الثرية قبل افتتاح دور السينما الحديثة ..

ويعتبر وليد الرجب منطقة « حولي » مكان أحداث الرواية ويتفنن في وصف المنطقة وجمالها في ذلك الحين « حيث مياه الآبار العذبة وأشجار السدر المثقلة بالبق .. وقع طيور الربيع ومنتجعاتها .. عمر لسبول الأمطار .. وعطفت لمستنقعات ما بعد المطر ، الأراضي المنبسطة ، المكسوة بالنوير والخيزر واخضرار يأخذ بالآلحباب السماء الزرقاء صافية نقية ، أو يسبح الغيم فيها بجمل .. الظلال المنعشة في الصيف .. ودفع المواعد والحكايات في الشتاء .. » هذا الوصف يمكن أن ينطبق على الكثير من مناطق الكويت خلال تلك الفترة الزمنية مثل السالمية ، والفنطاس ، المنقف ، ابو حليفة ، المحاصيل وغيرها .. ولكن الثروة الجديدة لم تبق من ذلك الجمال شيئا فقد أحدثت تغيرات أساسية في البيئة الكويتية وأثرت أيضا على السلوك الاجتماعي والانسائي ، وأحلت أنماطا جديدة من القيم البيئية والاجتماعية والانسانية .

لقد حرك وليد الرجب شجوننا وإعادنا إلى سنوات

لقد أثار وليد الرجب هذه التحولات بأسلوب قصصي مشوق وحلل هذه التطورات الاقتصادية والاجتماعية وتأثيراتها الانسانية في مجتمع متخلف يحاول أن يستفيد من ثروته الجديدة . ويجيد الكاتب عندما يصف العلاقات المتوترة بين العمال الكويتيين ورؤساء العمل الانجليز ومقاولي العمال آنذاك ودورهم في اضطهاد هؤلاء العمال الذين هم أصلا من البحارة والغواصين . والذين هجروا البحر بعد أن كسدت اقتصادياته وانتقلوا إلى مصدر الرزق الجديد « البترول » فهو يذكر في هذا السياق مايلى « لا طرد المساعد الهندي عدداً من البحارة الذين قل نشاطهم بسبب تعهم أو مرضهم أو كبر سنهم وأصبحت الأشياء والأصوات متشابهة ، وأحيانا تثير الاستغزاز .. وتشاجر العمال مع بعضهم واستخدم الملاحظون عصيهم في أكثر من مناسبة ، وأصبح دق الحديد كأنه دق في أعصاب العمال .. »

الفقرة المنقوبة تشير إلى طبيعة العلاقات التي كانت تحكم إدارة العمال الكويتيين من قبل شركة نفط الكويت خلال تلك المرحلة التاريخية . وهي تؤكد الاستغلال لظروف هؤلاء الكسبة .. ولا شك أن العاملين في شركات النفط قبل تأميمها يعون تلك الحقائق وقد يوجد حتى الآن عدد من الذين مروا بتلك الظروف وذاقوا من مرها . وفي مكان آخر من الرواية يصور الرجب فضال العمال من أجل حقوقهم .. فهو يذكر على لسان أحد أبطال الرواية « فهد » : « أما عن اجتماعنا فقد أسفر عن اتفاق حول ضرورة وجود جمعية تمثل العمال في مطالبهم » على أن نختر من قبلنا نحن العمال ، ونحن الذين نحدد لها اختصاصاتها ومسئولياتها والرأي المشترك يقول بأنه من دون هذه اللجنة ، ستصبح مطالبنا المعالية ضعيفة ومشتتة .. وغير منظمة .. وستصبح كلمتنا غير موحدة » . إذاً فإن هذا يعنى بداية تواجد

الطفولة والصبا واحيا ذاكرتنا عن الكويت في السنوات الأولى للثروة النفطية . كما إنه أعاد إلى الأذهان في « يدريه » سنوات التفاعل مع الأحداث الوطنية والقومية من حرب السويس وتفاعل الشعب الكويتي مع ذلك الحدث التاريخي الذي لا شك كان منطفاً تاريخياً في النضال العربي ضد الاستعمار ..

وبالرغم من أن الرواية قصيرة (١٥٢ صفحة) إلا انها مليئة بالاحداث ويمكن أن تشكل وسيلة لتعريف الكثير من يجهلون التاريخ الاجتماعي للكويت بذلك التاريخ ووقائعه .. ولا شك ان الرواية تستحق القراءة المتأنية ويستحق كتابها التشجيع لانتاج ابداعات جديدة .

رسالة لينينجراد من صالح سعد

بيتر بروك وبستان الكرز الروسي

باعتباره الأب الشرعي للمسرح الروسي بل والمرجع الوحيد الذي تعتمد معاهد ومناوس المسرح هنا

واليوم .. وبعد مرور أكثر من ثمانين عاما على ليلة العرض الأولى تلك ، فان الكثيرين يتنبأون بأن رباح التغيير الجديد (الپسترويكا) التي تحتاج المجتمع السوفيت لن تترك أحدا في حالة - كما يقولون - حتى ستانسلافسكي نفسه وتأثيره على المسرح السوفيتي

فقد أصبح هناك - اليوم - من يوجهون النقد الى المسرح القائم باعتباره نموذجاً للثبات وجمود ، وأما مثال هؤلاء القريب فهو أيضا المعلم الأول ستانسلافسكي الذي يرى بعضهم ان أفكاره قد أصابها الجمود من جراء التقيط المبالغ فيه

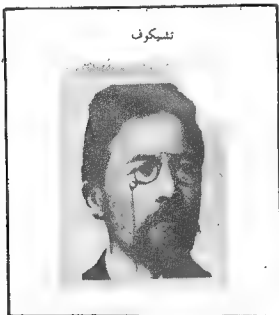
وليس هذا كله يبعد عن موضوع العرض الذي أثار هذه المشكلة من جديد ، فالعرض هو نفسه (بستان الكرز) لـ تشيخوف ، والمسرح هو (البلبشوي

في ١٧ يناير ١٩٠٤ وعندما قدمت فرقة مسرح موسكوفو الفن لأول مرة مسرحية الكاتب الروسي (انطون تشيخوف) بستان الكرز من إخراج مؤسسها ومديرها « قسطنطين ستانسلافسكي » اعتبر النقاد أن هذا العرض هو النموذج الأمين للمسرح الطبيعي ، القادر على نقل الحياة بكل تفاصيلها على خشبة المسرح دون أية فلكلة فنية أو استعراض

ولكن ومع قيام الثورة الاشتراكية في ١٩١٧ تصور الجميع أن انهيار النظام البرجوازي القديم لابد وأن يجرى معه مسرح ستانسلافسكي ومدرسته كاملة باعتبارهما نموذجا للمسرح البرجوازي القائم على فكرة الايام والمهمة على عقول ومشاعر المتفرجين وخاصة انه قد صاحب المد الثوري الاجتماعي ، ظهور حركة فنية ضخمة ، أبرزت جرأة بعض تلامذه وحواري ستانسلافسكي نفسه من أمثال فاخوتوف وموخولود وغيرهما لكد ما حدث كان العكس تماما في الواقع . فاليوم لم يبق من هؤلاء سوى منهج ستانسلافسكي

آخر ، لكنها كانت بالفعل واقعية مغربة على طريقه
برخت !

.. ومن ناحية فان بروت الذي التزم بالنص الاصل
حرفيا ، الى درجة الالتزام بالارشادات المسرحية التي
كتبها تشيخوف نفسه ، تقول انه - أى بروت - هو
واحد من أشد المعجبين بتشيفوف - على حسب
قوله - بل أنه يرى أنه ليس هناك من بعد شكسير
وتشيخوف من استطاع التعبير عن الحياة بصدق وعمق



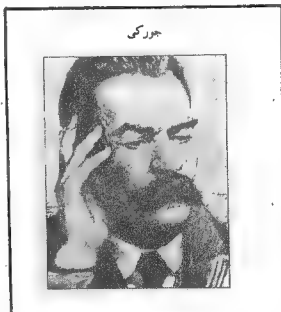
ولكنه يقول أيضا « انه من الاخطاء السهلة النظر الى
تشيخوف باعتباره طليعا » فمسرح النطون
تشيخوف - لدى بروت - يقوم على فكرة اعطاء
الانطباعات السهلة المتسلسلة التي تكشف الحياة في عمق
وأنسيابية خارقين للعادة ، ولكنه أيضا يقول « ان هذه
السلاسل من الانطباعات هي كذلك سلاسل من
الاغراب » ..

.. واذا قد انضمت المسألة ..

وعخاصة عندما حول بروت خشبة مسرح البشوى
الدرامى من تلك المنصة الفخمة الواقعة في بؤرة الصالة
المذهبة للمبنى القيصري الشاهق ، الى مجرد منضبه
مفتوحة ، محايدة ، مجرد مكان به بعض الأبواب ..
وكان هذا هو المعادل التشكيلى (السينوجرافى) الذى

الدرامى (أو) مسرح جوركى (اكبر مساح لينيچنراد
العاصمة الثقافية للاتحاد السوفيتى ، ولكن الفرقة
والاخراج هما الجديد .. فالتخرج هو « بتر بروت »
الانجليزى من أسرة ذات أصل روسى ، والذى يعيش بيد
ثلاثة عواصم كبرى باريس - لندن - نيويورك ويدير
المعهد الدولى للمسرح فى باريس ، والذى يعتبر واحد
من أهم رجالات المسرح فى عصرنا بعد برخت وكما
وصفه الاستاذ فاروق عبد القادر الذى ترجم له كتاب
(المساحة الفارغة) والقائم الآن على كتابه الثانى
(أربعون عاما من المسرح) .. أما الفرقة فهى فريق
(أكاديمية بروكلين الموسيقية) الأمريكية .. وبالطبع
فالمناسبة هى الانفراج الكبير الحادث الآن بين الدولتين !

فخلال أربعة ليال كاملة العدد فى مسرح جوركى ،
كان الجمهور الروسى المعتاد على تلوق الكلاسيكيات
العظيمة فى أطارها الضخم والمهيب ، يهز رأسه متعجبا
ويهلح بيده متسائلا : « حسن .. ولكن أين الحياة
الروسية ؟! » .. ولم تكن المشكلة هى الانجليزية .. لغة
العرض ، ولا أن بروت قدم عرضا مودرن للدراما
الروسية الوقورة ، ولا انه - ايضا - قدم تصورا خاطفا
معارضا لنص تشيخوف !



بل أنه يمكن القول ان الأمر كان على العكس تماما ،
فالعرض تم بشكل أقرب الى الواقعية منه الى أى شيء

فأمام ضائى وجهه مرسح له تقاليده العتيقة فى فن التمثيل والفرجة على السواء ، كان يمثل بروك يقدمون طريقتهم الفريدة فى الأداء ، والتي لا يمكن بأى حال فصلها على تعاليم ستانسلافسكى ، بينما لا يمكن أيضا غض النظر عن تأثيرات برخت من ناحية وتلك الصور الغائبة لممثل العروش الشعبية المفتوحة من ناحية أخرى !

إنها المعادلة الصعبة ، التى تكشف عن رحابة أفق لا حد لها .. والتي قلعت خلال هذا العرض ببساطة وحيوية مذهشين ! ، بل إن هذه المعادلة هى بالضبط ما يحتاجه الممثل اليوم بعيدا عن النظرة الأحادية وانقاء للخلط المنهجي ، فمسرحة اليوم - بل وفن اليوم - هو مسرح وفن الإنسان الصغير - البسيط - الذى تعرض للطمع والمماناة بما فيه الكفاية ، والذى يحتاج بسدة وكما يرى بروك - أيضا - الى أن يذهب المسرح اليه ، عابرا حواجز الطبقة الفنية والاجتماعية التى لم تعد تمثل ذلك التباين والوضوح القديم !

قال بروك أنه يبرز معنى النص المتمحور حول فكره البيت الكبير القديم المتداعى .. ثم كانت الاضافة الأخرى والجديدة بالنسبة للجمهور الروسمى وهى استخدام « البساط » أو « السجادة » التى تفرد وتلملم وفق تتابع المشاهد والتي قال عنها بروك إنها موثيق شرق ، إسلامى ، تبقى لديه من بعد إخراجه لمسرحية (المؤتمر) المعدة عن كتاب (منطق الطير) للصوفى (فريد الدين العطار) !

.. فى هذا الحيز المختلق داخل المسرح إختلاقا ، وبمساعدة نظام للإضاءة يعتمد على أهمية (كمية) الضوء وليس لونه أو بدون حاجة الى ملابس ومكياج تاريخيان وعلى مسمم من لحن موسيقى هادى ينساب من بعيد بين المشاهد ، ثم العرض المتدفق ، أربعة فصول كاملة دون ملل !

وهكذا نستطيع التوقف عند أكثر النقاط أهمية ، وهى نقطة « التمثيل » والتي أثارت - فى رأى - الجدل كله ،



« لا أستأذن أحداً »

ورحلة سميح القاسم الإبداعية المُتواصلة

نبية القاسم

الجهات إذا ما تقابلت هذه الحروف واجتمعت واتحدت
ووجدت القادر على شعبها وإخراجها وقذفها قنبلة
متفجرة في وجه العدو. وزينة جميلة إلى صدر
المحبوب وقلمة حمراء في يدي الطفل وبنديقة جاهزة
ليد القتلى المقاتل .

من هذا الإيمان بالقوى بدور الكلمة كان إنتاج سميح
المواصل وفي مختلف أنواع الأدب . فقمم لنا حتى
اليوم اثنين وثلاثين عملاً إبداعياً هي :

مئة سريبات شعرية . ومئة مسرحيات .
ورويتان . ومئة عشر ديوان شعر بالإضافة إلى
عشرات المقالات التي نشرها في مختلف المواضيع .

وهو ينطلق في إبداعاته من موقف واع لوزنه
ورؤيته الواضحة ويؤكد :

منذ صرخ سميح القاسم في وجه ظلام أمته متحمداً :
فأشجذ مُدَاك على جراحي ... إنني قربان كلمة
وحتى صارح صديقه محمود درويش في إحدى رسائله
قائلاً :

.. سأكف عن الكتابة إطلاقاً وطلاقاً بالكلث لو فقت
الإيمان بملويد القلم على يد السوط .

مر ما يزيد على ربع قرن في خمسين الزمن ..
وعبر سميح جميع دروب الآلام التي عرفها شعبنا
العربي عامة وشعبنا الفلسطيني خاصة .. عجزها وهو
يعمل صليب شعبه وأمته ويؤكد أن شمس الغد لابد
وستشرق .. وظلام الظلام لا بد وله نهاية .

لقد أدرك سميح منذ أول طريقه أهمية الدور المنوط
بالكلمة في المعركة المستمرة المتواصلة مع الأعداء ..
وأن بقدرة الحروف المتناثرة على تصنيع أعتى

« إن عملية الخلق ثورة دائمة على كل ما هو قائم . ودعوة مستمرة لخلق عالم جديد . وهذه الثورة الدائمة نفسها ينبغي ألا تتفقد توازنها . وينبغي ألا تخرج من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعي . وإلا فإنها تتحول إلى ثورة أنارخية قد يهدم جموحها أكثر مما يبنى » .

وهذا الموقف الواعي في الرؤية والمُدرَك للدور المنوط بالكلمة كان مُلزماً لأدراك الشاعر التام بوجود تطور العملية الإبداعية وكسر المسملمات واختراق المجاهيل والأتان بالجديد دائماً .

هكذا ظل سميح القاسم طوال سنوات عمره الإبداعية يُعلنها صريحة :

« لم أقل كلمتي الأخيرة بعد .

والكلمة الأخيرة يجب أن تكون مختلفة عن التي سبقتها .

هكذا كانت ولا تزال رحلة سميح القاسم الإبداعية .. رحلة اكتشاف وخلق لا تعرف الاكتفاء والراحة .. رحلة قلق والحاح على الجديد .. ولأن رحلة الآلام طويلة . وكثيراً ما أُنصافه خلالها التكتسات والتكتبات والانحرافات والخيبات التي تلم بشعبه وأمه . فلننا كثيراً ما نواجهه في حالة من اللون كيشوتية يُواجهه العالم بأكمله مُتمحداً : صارخاً . شامتا . قاذفاً إيابه بكل ما تحمل يده . مؤكداً على بصموده وتحتهيه ومُصرراً على أنه الإنسان نصف الإله وفي كثير من الحالات يُعلنها صريحة أنه الإله الواحد الأحد القادر على كل شيء . فيُشخ على العالم من قمة الجبل الأعلى . ويقفده بقبلة تسحور . ويصرخ : كن . فيكون . ورغم أن الموت هو المرافق له في رحلته التي لا تعرف النهاية . حيث كان ظل الموت بوصلة أفراد شعبنا الفلسطيني أينما كانوا . فإن سميح - رغم اختيار كلمة الموت لتكون عنوان أو إحدى كلمات عنوان دواوينه الشعرية ظل رافضاً للبلس ومُتحدياً الموت ومُصرراً على متابعة الدرب ووصول الهدف ومُؤمناً بقدرة على تحقيق المعجزات .

لكن الذي يلاحظه من رافق سميح القاسم في رحلته الإبداعية الطويلة أن أحداث بيروت عام ١٩٨٢ وما سبقتها ولحقتها من غزو القوات الامراتيالية للبنان وحصار بيروت ومُطاردة وترحيل الفلسطينيين

المقتلين على لبنان وقذفهم البحر الواسع تنتقلهم السفينة اليونانية التي قبلت بهم من ميناء يلفظهم إلى آخر .. وما حدث من مجازر في مخيمي صبرا وشاتيلا .. كل هذه تركت أثرها البارز على شعر سميح القاسم . وأول ما بدله هذا الأثر في الرغبة في البحث عن الجذور للعودة إليها خوفاً من الضياع في هذا البحر اليوناني . أو هذا التراجع الكنعاني الذي بدأ يُغدغ الكثير من شعرائنا خاصة محمود درويش ومعين بسيمو وعز الدين المناصرة .

كانت « سربية الصحراء » إشارة الانتقال الواضحة في درب سميح القاسم الشعرية فهو يُعلنها صريحة أن جذور العربي عميقة هناك في الصحراء للعربية التي خرج منها ولها يعود . إذا كان لابد من العودة .. يعود لا ليقنع بالهجووع ويعترف عن ملاحقة الآمال وتحقيق الغايات .. وإنما ليستريح ويخفف من ثقل الماضي والحاضر من جديد وبقوة وأصرار على تحقيق المستحيلات .

صحراء

هذه رسائلنا الثانية

وهذا رسول جديد

يُحطم أضراسك العاتية

وهذا بلال جديد

يؤذن من قمة الهابوية

وهذا كتكوك

قومي لحارب ..

« هذا كتكوك

صحراء

صحراء

بالإضافة إلى هذه الرؤية العميقة الجديدة المتطورة الملتهزمة والمشدودة إلى الجذور الرافضة كل محاولات التخلص والإسلاخ والهروب .. فإن « سربية الصحراء » تشكل نقلة فنية مُطورة وذات دلالات .. حيث أن التبرة الخطابية المباشرة التي كثيراً ما أشار إليها معظم النقاد الذين تناولوا إبداعات سميح القاسم تبدو خفيفة ومنزوية في هذه السربية وإن لم تعدم كلياً وتبدو هنا وهناك يتفاوت ما ..

وهذا للتطور في الرؤية والأداء وصل إلى مرحلة التكامل القرينة من الكمال في معظم قصائد مجمعة « شخص غير مرغوب فيه » حيث نجح الشاعر في

وكان كثيرا على جديد الشعر ؟
 بلادى .. بلادى .. بلادى !
 أكنّت كثيرا عليك
 وكنّت كثيرا على
 وكنا كثيرا على الأمنيات وفى الخطوات وبين
 اللغات وبين البشر ؟

ترى ما سبب ازدياد حضور هذه النبرة الحزينة
 الحارقة الملحاحة فى قصائد سميح القاسم
 الأخيرة .. ؟؟

- هل هو التشتت الفلسطينى الجديد والمستجد أبدا .. !!
 - هل هو الوضع العربى العام الموصول الى درجة اللأس
 والاحباط والقرى !!
 - هل الرمائل المتبادلة بينه وبين محمود درويش لعبت
 دورا مهما فى هذا التحول لما اتسمت به الرسائل الجديدة
 من الذاتية المغرقة فى الحزن والتشريح والتعذيب
 الذاتى فى هذا الواقع العربى والعالمى الغريب !!
 - هل هى المنون المتلاحقة والشعور باستحالة تحقيق
 ما عمل من أجله طوال حياته !!
 - هل هى الرؤية المستقبلية التى فقتت وضوحها
 وتوهجها ودلائلها وما كانت تستقبله حولها !!
 - هل .. وهل .. وهل .. ؟

أسئلة كثيرة قد تطرح .. وقد تكون سببا فى هذه
 النبرة الحزينة التى بدأت تطفو على ابداعات الشاعر فى
 السنوات القليلة الأخيرة .
 لا أستأذن أحدا :

الديوان الأخير الذى صدر للشاعر فى شهر تموز
 من هذه السنة ١٩٨٨ عن دار رياض الرئيس للكتاب
 والنشر فى لندن . أتفق تزيين غلافه الأول لوحة فنية
 بريشة الفنانة صبيحة الضمر . ويضم بين دفتيه ستا
 وثماني قصيدة . فى غالبيتها لم تُنشر من قبل .

قد يُقال على القارئ الأول وهلة وهو يواجه قصائد
 سميح القاسم هذه . وقد يرى فيها خروجا على المألوف
 ويجد الصعوبة فى قفلها وفى كثير من الحالات
 فهما ... صحيح أنه ليس من الضروري أن يفهم
 القارئ كل قصيدة فهما شاملا مهما بلغت درجة
 فهمة . وكما قال الشاعر أدونيس : « إن القصيدة
 العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالزغيف أو كأس
 الماء . وهى ليست شيئا ممسحا تراه وتلمسه وتحيط به



شحن مفرداته وعباراته بعوالم مُتكاملة لا تشد
 القارئ بنبرتها وجرمها وتقطيعاتها .. وإنما تنقله الى
 عوالم تشده اليها .. تأخذه فى رحلة بعيدة موعلة فى
 البعد . تستوعبه . تجرده من فرديته وانتماءاته
 والدوائر التى يعيش ضمنها .. تجعل الكل يكون
 الشاعر .. والشاعر يقمص فى كل واحد .. فيؤوب
 الواحد فى الكل والكل فى واحد .. وتكون همومه
 همومنا وقضيته قضيتنا . فيجئنا دون أن ندرك ما فعله
 بنا معه فى الدفاع عن قضيته التى أصبحت قضية
 الجميع .

لكن الملفت للانتباه فى قصائد هذه المجموعة هذه
 النبرة الحزينة الذاتية القريبة للانكسار الذاتى عند
 الشاعر . ولا أقصد بكلامى هذا قصيدته « أبى »
 وه أنت تدرى كم تحبك « الذاتيتين المخصصتين لوالده
 وصديقه الشاعر معين بسيسو . وإنما قصائد المجموعة
 الأخرى خاصة قصيدتى « ليلا على باب فديكو »
 وشخص غير مرغوب فيه :

أكان كثيرا على النخس طعم الثمر ؟
 أكان كثيرا على الأرض ظل الشجر ؟
 أكان كثيرا على الحلم عطر السواقى
 وضوء الزهور
 ولحن الثمر ؟
 أكان كثيرا على قديم الأصيل



محمد عبد الحليم

القاريه للولوج الى عالم القصيدة . وتجعله يقف مشدوها لا يعرف من أين يبتدىء والى أين سيصل وكيف سينتهى ..

لم تعد القصيدة عند سميح القاسم في ديوانه هذا تلك الملحمة الشعرية الطويلة التي تعونها وعرفناها في قصائد ملحمة . مثل : « القصيدة المفخخة » و « شخص غير مرغوب فيه » و « سربية الصحراء » و « الهى الهى لماذا قتلتنى » و « انتقام الشنفرى » وغيرها الكثير . وإنما قصائد قصيرة لا يتجاوز بعضها الأربع كلمات . ولم تعد القصيدة عنده تحمل الاسم الداللى الموحى وإنما نراه يوزع أرقاماً وحروفاً لتتل على القاصد .. منها ما نستطيع تجميعها والحصول على اسم نفهمه .. ومنها ما يستحيل ذلك ونبقى مع الحروف والأرقام .. وكأننا بالشاعر يواكب التطور التكنولوجى المريع ويكتفى بالإشارة بالحرف والرقم ليبدل على القصيدة . تماماً كما نتعرف على السيارة من أرقامها . وعلى برامج الآلات الحاسبة من الحروف الدالة .

كان وظل لهم القلمطينى هو الذى يُشغل سميح القاسم . والانسان القلمطينى هو المحور الذى لا ينمى ... بالإضافة الى الهم العربى العام والهموم الانسانية كلها .. لكن الذى تبدل عند الشاعر هو التعامل مع هذا الهم وهذا الانسان وهذه القضايا .. فهو لم يعد تلك الصراخ للغضب المتهدد المطلق كلماته الهادرة المفزعة الأعداء .. وإنما الشاعر الواعى العارف كل

دفعه واحدة .. إنها عالم ذو أبعاد ... جالم متوج متداخل كثيف بشغافيته .. تعيش فيها وتعجز عن التنبص عليها .. تفردك فى سديم من المشاعر والأحاسيس . سديم يستقل بنظامه الخاص . تفردك . وحين نهم أن تحضنها نقتل من بين ذراعيك كالموج . لكن الصحيح أيضاً أن سميح القاسم لم يعتمد هذه الصيغة للقارىء .. ولم يهدف الى الاثبات بالغريب الغامض .. لأن القصيدة هى التى تتقدم الى الشاعر ليكتبها لا العكس . كما يقول نزار قباني .

والصحيح أن القارىء المتابع لإبداعات الشاعر الأخيرة لن يشعر بالصدمة والمفاجأة .. لأنه كان يرافق هذه المراحل الإبداعية المتطورة .. وهذا التحول الملموس الذى بدأنا نلمحه فى قصائده الملحمة عن صمود الفلسطينيين فى بيروت ومن ثم بشكله البارز فى سربية ، الصحراء ، وبقرية من التكامل فى قصائد مجموعة ، شخص غير مرغوب فيه ، حيث ابتعد عن النبرة الخطابية وبرزت مساحة الحزن المخلفة لمعظم قصائد الديوان ..

لكن قصائد هذا الديوان «لا أسألكن أحدا» رغم أنها تشكل استمرارية لرحلة سميح القاسم الإبداعية المتطورة والمتجددة أبداً إلا أنها تشير الى نقلة كبيرة فى طريقه الشعرى ..

فقصائد هذا الديوان تشكل مرحلة متطورة فى الشكل والمضمون ودلالة المقدرات ووظائفها واستجالات الصور الشعرية .. وهذه بعد ذاتها تقف مانعاً أمام



ما يدور حوله . اللوائح من خطواته المتأكد من انتصار حقه .. لكنه في الوقت ذاته الحزين لشعوره بصعوبة وحتى استحالة تحقيق أهدافه في الوقت القريب .. الخائف أن يمضي العمر ولا يفوز بتحقيق هدفه بأن يرى رايته ترتفع وببته يملو وشيده يعزف .. فنراه أحيانا يحاول التخلف من كل الهوم ويُلغنها صريحة :

لا شأن لي هناك ،

مغفرة

مغفرة

يا أيها الملاك !

ثم نعود لنراه يرفض هذه اللامبالاة ويؤكد مستدركا :

مغفرة

لي وردة هناك

مغفرة

مغفرة

يا أيها الملاك ...

وهذا التحول في التعامل مع ما يجري حوله لا يعني أنه غير مفاهيمه للواقع وإيمانه بالمستقبل . فهو كما قال ينطلق من منطقة جذب الموقف الفكري والاجتماعي . وكما قال لينين : « إن الثوريين لابد أن يحملوا » والحلم كما لفسره جورج لوكاتش « نشاط صحي يملأ الحياة سمرا .. زمينار الصمحة الصادق هو أن الحلم لابد أن يلاحظ الحياة ببساطة . وأن يُقارن بين خيالاته وملاحظاته وأن يُثار على تكريس جهوده لتحقيق أحلامه » .

ولأن سميح القاسم شاعر ثوري ينطلق من نقطة جذب الموقف الفكري والاجتماعي والفهم الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة وفهم منطق حركة التاريخ . والتفاعل مع أحداث العصر .. فإنه يؤمن أن الشعر لا يستطيع أن يتغذى على الذاتية الحرة . ويدرك أن نقطة انطلاقه هي الحياة ذاتها .. لكن هذه الرؤية لا تنفي القول : إن الشعر ليس انعكاسا للواقع بل هو إبداع للواقع . وأن الشاعر لا يبعد عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صدقا وجمالا . وأنه يمانى أزمات نفسية ويحس بوطأة آلامها .. وكما قال أدونيس : « إن الشاعر يقترب من الواقع ويبعد عنه . يندمج فيه ولكنه ما يلبث أن ينقل منه . يحبه ولكنه يعود فينفخه . وعندما يجد نفسه وحيدا . يمضي لكي يخلق واقعا جديدا . هو أشبه شيء بالحلم أو

بالرؤيا . والقصيدة التي يكتبها الشاعر هي تجسيد لهذه الرؤيا » .

من هذا المنخل نلج الى قصائد ديوان سميح القاسم الجديد .. هذه القصائد التي قد تدشّن القارئ لاغراق الكثير منها في صور هي مزيج من المبريالية والفرويدية والتجريدية .. ويحلم بها الشاعر الصور التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف الصورة . على نحو ما يحدده الورعي والعقل والحواس . فالصور في كثير من الأحيان حلم تتمرد على ما تراه العين أو يُحدده العقل .. وأصبح اللارعي مصدرا لتشكيل الصور .

وينطلق الشاعر في رسمه لهذا الواقع الذي نعتقد غريبا عن الواقع من واقع معاناة الانسان الفلسطيني في عشرات السنوات الأخيرة .. وعبره كل طرق الآلام . حتى أنه لم يبق طريق لم يعرفها .. ولم ينتكر الانسان المصري أداة تعذيب لم تُجرب عليه . فقد تخلخلت كل المفاهيم الانسانية بالنسبة للفلسطيني .. وتزعزعت الثقة بكل المعايير المُتفق عليها . حتى الروابط التي تقوى بها العربي طوال تاريخه الطويل فقدت معناها ووجد الفلسطيني نفسه وحيدا في هذا العالم الغريب .. لا أخ يشد أزره . ولا صديق يُخفف عنه . ولا معرفة يُشير اليه . وحتى لا غريب يسأل غريب . الدار عن أهله . وحيدا وجد الفلسطيني نفسه . مُطاردا من الجميع .. قللا أو مقولا .. رفيقه الوحيد في كل رحلات عمره كانت الصوت الذي يُوجّهه الى رأيه من مُطاريده أو الذي يُوجّهه الى رؤيهم :

زهرة في جميعه

ويد مبتورة . في مزرية

آه يا زينقي السوداء

أخفي كاتم الصوت قليلا .

واختفي بين الشومون المُعتمة

إنني أدفن في خرفة نومي

آلة القتل

والقي في مجاري المدن الكبرى

قتيلا وفتيلا وفتيلا

غارقا في الأبدية

آه يا زينقي المشتعلة .

جهزت مائتي

بعد قليل

تفرح الباب وقد القتلة .

الجميع بكل ما فيها من جمال وقبح وخير وشر وعادى
وغير عادى الى العالم الداخلى عالم الشاعر. الخاص
الذى يخلقه ويكون أكثر انجماما وصداقا وجمالا .. هذا
الواقع الجديد الذى هو أشبه بالحلم وتجسيد له . وهو
واقع لا وجود له إلا فى ضميره .

أين نحن الآن

ما الوقت

وما هذا المكان ؟

ما الذى يحدث أو لا يحدث الآن

ألا نأمة إنسى ؟

ولا صورة جنى ؟

ولا الأفقى - العصا

الطير - الحصان

أين نحن الآن ؟

ما الوقت ؟

وما هذا المكان ؟ ص ٤٣

ولا يكتفى الشاعر بالرحيل الى الداخل
وخلق الواقع الذى يريده .. وإنما فى واقعه
الخاص بهذا يخلق ما يشبه التجانس بين
المتناقضات والتألف بين الأعداء .. واقع
يعيش فيه الطير الى جانب الأفقى وتوضع
الزهرة فى مزهرية جمجمة واليد المبتورة فى
المزهرية . عالم تتحول فيه عناصر الوجود
الى حالات نفسية يعيشها الشاعر :

المنونوة احترقت

هكذا احترقت

واستوت فى الرماد الموازين :

نار وريح

ونار وماء

وماء وريح : ص ٩٣

لكن الشاعر رغم هذا الجو السريالى
وخلخلة المألوف وإعائته للواقع فى صياغة
يشكل جديد يريده هو .. إلا أنه يبرز ويؤكد
ثوابت أصبحت من مميزات شعر سميح القاسم

هكذا نفقد الكلمات معانيها .. وتبدل فى تراكيب
جديدة لتعطى دلالات بعيدة لم تعودها .. فالجمجمة
مزهرية . واليد المبتورة زهرة . والزنبقة سوداء
ومشتعلة . الشموس ممتمة والسما مبهمة ...
والجمجمة تتبدل لتصبح وسما فى ياقة الجندى . ووردة
الشاعر نجدا على قبر هذا الجندى ..

بهذه الحدة تبدل للكلمات ودلالاتها . فجمجمة
الفلسطينى التى قطعها الجندى ووضعها مزهرية فى
بيته ليأخر بها . وجعلها وساما يعلقه على ياقته سرعان
ما تبدلت لتكون وردة على قبر هذا الجندى المغرور ..
ويد الفلسطينى التى يترها الجندى وزين بها مزهريته
الفاخرة فى البيت سرعان ما كانت المعول التى
خفرت القبر لهذا الجندى :

جمجمتى فى ياقة الجندى

وورنتى

فى قبره الطرى - ص ٣١

وصورة الجمجمة تتكرر فى مشاهد مختلفة
ودلالات متغيرة . فهي تسقط عن الرأس وصاحبها فى
طريق عونه الى بيته - ص ١٣ .. وهي تسقط عن
عقبة قبل أن يحضروا الأنشطة لها وتترك صاحبها
صارخا بها مستغفلا أن ترجع - ص ٣٣ .. وتعود
الجمجمة لتكون مزهرية . ولكن هذه المرة مزهرية
للوطن المحبوب الذى يقديه الشاعر بنفسه ويقدم
جمجمته فداه لحريته واستقلاله - ص ٧٤ .. والرؤوس
تسقط عن الأعناق فى رحيل الفلسطينى الجديد القديم
دلالة على الضياع والحيرة واليأس - ص ٩٥ .

ومثل الجمجمة تبدلت مواقع وظوائف ودلالات اليد
والرجل والعين والحية والشعر والجلد .. وتجمعت
وتلقت لفاظ فى بناء قد نقبله وقد نرفضه . لتخلق لنا
صورا نمسكن فيها أو نثير فيها الفزع والمراجع ...
وفى هذا يخرج سميح القاسم عن المألوف فى ذهن
القارئ ويجرد الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية
ودلالاتها الشائعة . فالكلمة عنده تبنى وظيبتها من خلال
علائقها بما يجاورها من الكلمات وتتطلق من ارتباطها
بتجربة معينة أو حالة نفسية واعية أو لا واعية .

هذا التعامل الجديد مع الكلمة .. حرر الشاعر من
القواعد الصلوة . والمبارات الجاهزة والدلالات
القريبة وساعده على الرحيل من العالم البرالى الذى
يرى الأشياء فيه على صورتها الطبيعية المرئية من قبل

هذه صفحات يدل عليها برموز خاصة به تتمثل في « الحجر » الذي يرمز به إلى الحقيقة الثابتة و« الوردة » التي ترمز إلى الجمال الروحي و« التفاحة » التي يقصد بها البتعة الحسية في الحياة والوجود الحسي :

لا أستأذن أحدا

بهذه ورويه

أقطف وردة حزني الجورية

وأغني

لحبيبة جسدي المعبية

لا أستأذن أحدا

بهذه ورويه

أقف حجري

في وجه الكرة الأرضية

وأغني

لحواسف سخطي في ليل البشرية

لا أستأذن أحدا

أفضم تفاحة موتي

وأغني وأغني

للحرية !

الفلسطيني الحاضر الغائب :

كان الإنسان الفلسطيني وقضيته وهمومه ومشاغله العادية محور شعر سميح القاسم رغم أنه يؤكد في كل مناسبة ، أنه ابن الحضارة العربية الإسلامية ، وأن حبه لأمته يجعله ينطلق إلى الحب الأشمل والأعظم وهو حب الجنس البشري والكرة الأرضية والمجموعة الشمسية ، وأن لا تناقض بين حبه للامحدود لأمته وبين حبه للأجناس البشرية الأخرى ولبقاع الأرض الأخرى .. لكنه يعترف دائماً ، أن فلسطين هي حبيبته وهي همه المركزي ، ولهذا فهي التي برزت في شعره وهي التي كانت كلمة المر للقمية . والإنسان الفلسطيني هو نصف الآله وفي الكثير من الحالات التجسد الإلهي بذاته .

وفي قصائد ديوان « لا أستأذن أحدا » لم يغيب الإنسان الفلسطيني وإن لم يظهر باسمه الواضح .. وظل وجوده هو الطاغى .. قهر الغائب الحاضر ..

وقضيته هي الشاغل الأوحده . لكن الشاعر في قصائد ديوانه يبدو كمن وثق من نفسه ومن إنسانيته الفلسطينية بعد هذه التجارب الطويلة التي خاضها وطرق الآلام الطويلة التي اجتازها ، فأن الامتناع عن الصراخ والعيول والتذنب وجلد الذات والتشهير والادانة . فكنتم حزنه وترفع عن الشتم وأثر أن يترك للمتلقي مهمة أن يستنتج القضية بنفسه من خلال القصيدة .. وبذلك يجعله يحس إحساسا قويا ومزلا بكافة جوانبها .

لم أجدما في كومة اللحم

قالوا

أبصروها في أول القصف

كانت خلف كيس الرمل الأخير

وقالوا

أبصروها في خندق من بعيد

تنتشلي وكان بين يديها وجه طفل

وقيل كانت تقاتل

لم أجدما

عدوت أبحث ليلاً

من زقاق إلى زقاق

سألت الناس عنها

قالوا سمعنا هديلاً

ورأينا زهاباً وسنايل

لم أجدما

ناديت

دوى ندائي في زوايا المخيم

احتضنتني مله رعيي قذيفة

ثم عادت تثرنتي على ركام المنازل

ومع القجر أقبلت لثرائي

لم تجديني

وكان بين يديها

وجه طفل ميت

وبضع قنابل

ويشهد عظمة الإنسان الفلسطيني وإصراره على العودة إلى وطنه رغم كل الأهوال بصمت وهدوء وإصرار على متابعة الدرب . بعيداً عن قرع الطبول والتفنى بالبطولات وحمل أقواس النصر .

يسقط الرأس عن جسمة

وهو يمشي إلى بيته

يسقط الجلد عن لحمه

وهو يمضي إلى بيته
يسقط المتكبان

اسم من أسماء الشهداء
قنبلة - روح . ص ١١٨

وهو يمضي إلى بيته
يسقط الصدر والحوش والركبتان

وكثيرا ما يتجاوز الفلسطيني عند سميح القاسم
كينونته انفسا عابيا ليقارب نصف الاله الكامل القادر
على كل شيء :

وهو يمضي إلى بيته
يسقط الكاحلان

من رآه ؟

الحذاء الذي لفظته اللدروب

بصفه بشر

الحذاء الذي مزقته الخيانات

والاله

استنزفته الحروب

نصفه

ظل من بعده

ممسكاً بيد بداه

ص ١٣

ظل يمضي .. إلى بيته

مدركا بيد منتهاه !

ص ١١٢ - ١١٣

هناك وقت للحب :

والانسان الفلسطيني عند سميح القاسم ليس كباقي
البشر فهو منفرد في كينونته .. صحيح أنه مُطارَد من
الجميع وكل السهام تُوجّه إلى قلبه وتُردّبه قتيلًا .. لكنه
مخلوق لا يعرف الموت .. يموت ويحيا من جديد ..
يتقمص في كل الأدوار :

يتصور البعض أنه لا يحق للفلسطيني في هذا الزمن
أن يحب ويحس ، وحتى إذا أصدر سميح القاسم ديوانه
أحبك كما يشتهي الموت ، ومحمود درويش ديوانه
هي أغنية .. هي أغنية - تتسارع الأقلام لتؤكد أن هذه
القصائد فتحٌ جديد في عالم الشعر الثوري حيث أخذت
فلسطين تسير على عقل وقلب ومشاعر كل من سمع
ومحمود حتى غدت فلسطين هي المحبوبة المعبودة التي
لا حب عندهما إلا لها !!

نازل من قصور الشفق

بنوي صغير

شاعر

صاح صبحته واحترق

نازل

ذات ليل طوير

طالع في الحيق ..

ص ٦٦

لكن الصحيح أن الحب كان وظل عنصرأ مهما
ويحتل مكانته العزيرة في شعر شعرائنا الفلسطينيين ..
والحبوبة المرأة ظلت هي الحبيبة التي يشتهيها ويُقابلها
ويقبلها ويُراقصها ويُضامها ويمسح لها دموعها ساعة
الفرق ويكي بين يديها ساعة الحزن .

وهو يؤكد أن للفلسطيني دوراً في الحياة عليه القيام
به لتبهرها من الجسم الذي أصابها :

قطرة من دم عيسى

سقطت من جفن مريم

يا دمي ، قم وتكلم

غصت الأرض مجوساً

ص ٥٩

حبق الشرفة ذاك

يا حبيبي عد قليلاً

لك في ثغري حسابين

وفي صدري بساتين

وفي حضني أرائل

يا حبيبي

عد فنياً وقويا وجميلاً

لك في عيني أشعار

وأفكار

وفي كفي أسحار

وفي رجلي أصائل

يا حبيبي لك في شعري منابل

والفلسطيني المطلوب من قبل الجميع حياً أو ميتاً
يبتذل على الجميع فهو المعجزة وهو التنبلة التي
تفجر العالم .. وهو الاله الأعظم ، وهو الروح
المقدسة .

يتقمص قبيلة يدوية

ينفجر عميقاً وبعيداً

ينفجر لكل شظية

اسم من أسماء البشر الحسنى

صحيح أن حياة الفلسطيني المرصودة من قبل العدو القريب والبعيد لم تعد تسمح له أن يُحب بهدوء كباقي المحبين وأن يبقى إلى جانب المحبوبة كما يحلو له .. ولكنه رغم كل ذلك يصير على ممارسة الحب ومراقبة المحبوبة وعشق الحياة على صوت الطائرات المغيرة المختلطة بالحن مؤزات الرقيقة :

أشعلني الضوء
افتحي النافذة الأخرى
هدير الطائرات
قادم

من أفق ما ، ضائع بين الجهات
إنها بوشك أن تقصفنا
فلترقص الآن على ألحان مؤزات الرقيقة
لم تزل من هذه الدنيا
دقيقة

يا التي أعديها في لحظة العدم
انهضي للفلاس
أعطيني بدأ ناعمة
في لحظة الموت الرشيقة
أشعلني الضوء
هدير الطائرات
يسقط الآن نجوما
ويضيء الذكريات

ص ٦٧ .

وكما في القصائد الأخرى .. هكذا أيضا في قصائد الحب استطاع ممدوح القاسم أن يجعل المثلثي يستشف القضية المأسوية للإنسان الفلسطيني من خلال القصيدة .. ويجعله يحس احساسا قويا ومزلا بكافة جوانبها :

جلست صامتة
في ركن مقهاها المسائي
هناك انتظرت سبعة أعوام
وما عاد إليها
سقط القنجان من بين يديها
وعلى مصطبة المقهى النظيفة
رسمت قهونها
وجها من البارود والورد
وعصفورا يغني
وقذيفة

ص ١٢ .

وكما حلم للصورة التقليدية القائمة على إبراز

العلاقة المتشابهة بين أطراف الصورة على نحو ما يحدده الوعي والعقل والحواس . وأصبحت الصورة عبارة عن حلم تتمرد على ما تراه العين أو يحدده العقل .. وأصبح اللاوعي مصدرا لتشكيل الصور . هكذا أيضا تحولت قصائد الحب عنده إلى صور هي مزيج من المربالية والفرويدية والتجريدية ..

تسقط عن سريرها عارية
يسقط عن صهونه الأخيرة
تسقط عن دراجة نارية يسقط في النهر
(غدا يذقه الشلال
للتساق في البحيرة الكبيرة)
يسقط عن سريره
وتطبق السماء فوق الأرض
ليلا
يطبق البحر على الجزيرة

ص ١١ .

قد تبدو كلمات هذه القصيدة باهتة لادلالات لها .. والصورة قد تبدو كابوسا بعيدا عن امكانية التصور .. ولكننا لو أمعنا النظر لوقفنا على الصورة الرائعة التي رسمها الشاعر للحظة الحب ولحظة الانصهار الكلي بين العاشقين .. فالمحبوبة صهوة العائق وهو دراجتها النارية .. فيسقط الواحد عن الآخر ويطبق أحدهما على الثاني فنلتقي السماء بالأرض ، ويطبق البحر على الجزيرة وتكون لحظة اللقاء كاملة .

ومثل هذه الصورة الرائعة للحظة اللقاء الكاملة بين المحبين صورها الشاعر في قصيدة « النشوة » ص ٧٣ :

قبلتني أميرتي ، في خشوع
للغرام المقدس الممنوع
قبلتني مبهورة ، ثم شدت
مرود الكلام ، بارداً ، في ضلوعي
يا حبروي !
أميرتي قتلتني .
بين حلمي ووردتي وشموعي
قتلتني
وخنجري في حشاها
وسقطنا .. بلا أسى ولموع ...

قصائد أخرى :

ما يميز هذه المجموعة الشعرية عن سابقتها ،

يسأل عن بينه في الطريق وما من طريق والإنسان
الأسباني الذي لا تزال بلاده أسبانياً في نداء الولادة :

يا صاحبي

مكتنور الزوابع يغمد في عنقه سيفه

غامساً في نمي تصفه

تاركا لغير المدى نصفه

ص ١١١

وقصيدته إلى ميخائيل غورباتشوف والتي اعتبرها
البعض نبوءة من الشاعر بما أتى به غورباتشوف من
تحول في الرؤية والتطبيق في العالم الاشتراكي ..
والتي قال عنها الشاعر في حديث معه في مجلة
« المجلة » - اب ١٩٨٨ . « إنها القصيدة الأولى التي
كتبها لرعيم علي قيد الحياة وأنها كانت نتيحة لتبلور
احساس لديه عندما التقى مع الزعيم السوفييتي في اللقاء
العالمي لمتقني العالم الذي جرى في موسكو . بان هذا
الرجل مكلف بانفاذ الاتحاد السوفييتي من راسب قاتلة
وصداً غير معقول تراكم مع مرور الزمن . ولهذا
فحماسه له لم يكن مجرد حماس سياسي وإنما تعامل مع
حالة انسانية . حالة الرائد الذي يخلص فكرة جميلة من
أطنان من الشواحب التي تحاول خنقها وقتلها » .

أما قصيدة الانتفاضة والتي تُعتبر أبرز وأجود ما
كتب عن الانتفاضة في شعرنا المحلي هنا فهي عبارة
عن مارش للثورة كتبها الشاعر في خضم الانتفاضة
المندعة في أول طريقها ، فيها جسد مقاومة الإنسان
ال فلسطيني وإيمانه بطريقه وهدفه وانتصاره وتحقيق ما
يسعى إليه .. ولكنه في الوقت ذاته أكد على انسانية
الإنسان الفلسطيني وأنه رغم مواجهته عدوه بكل ما
يملك ، إلا أنه لا يُضمر الحقد ولا الكراهية ، وإنما
يطمح إلى حياة هادئة وبيت آمن وغد لا خوف فيه .
هذه القصيدة العارضة لا تشكل الكلمة الأخيرة للشاعر
عن الانتفاضة وإنما هي مؤشر بولادة عمل ضخم
بضخامة الانتفاضة عمل ملحمي تنتظره من الشاعر .

أخيراً :

تظل الحقيقة التي لا يمكن تجاهلها أو التقليل
منها .. وهي أن قصائد سميج القاسم في مجموعته هذه
« لا أستأذن أحداً » تشكل خطوات رائدة ومتطورة
وابداعية في رحلة سميج القاسم الابداعية المتشعبة
وتؤكد أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .

القصائد التي لم يتجاوز بعضها الأربع كلمات ، والتي
تشكل منحى جديداً في توجه سميج القاسم نحو أسلوب
شعري جديد يختصر فيه الفكرة في أقل عدد من
الكلمات ويترك للمتلقي مجال للحاق بالفكرة وما تثيره
من نداعيات كما يريد ويستطيع مثل قوله المعبر عن
فرعه من مرور العمر واقترب الشيخوخة :

من الذي بالباب

أيتها الشيخوخة ؟

لعله ، لعله الشباب

ص ٤٦

ومثل صورته الجارحة في مواجهة الفلسطيني
لجندي العدو :

جمعتي في يافة الجندي

وورنتي

في قبره الطرى

ص ٣١

ومثل الصورة القائمة التي رسمها لمستقبل الإنسان :

ستضيق نافذتي

ويتمتع الجدار ..

ص ١٩

وقصيدته الساخرة من تعامل العالم مع القضية
الفلسطينية :

سيداتي أنساني سادتي

يفخر الميرك بأن يعرض للجمهور فنانته الحسنة

في قفزتها الكبرى إلى الموت

فحيروا

جميعاً صفقوا

هاهي دى تقفز

من حبل إلى حبل

إلى

إضبارة في الأمم المتحدة ..

ص ٣٩

بالإضافة إلى ما ذكرت فإن ديوان الشاعر لم يخل
من قصائد عادية مفهومة وبسهولة للقارئ وتطرح
أفكاراً لا تُجهد المتلقي في ادراكها مثل قصيدته التي
يصف فيها الإنسان الأوروبي وطريقة حياته وكيفية
أفكاره ونظرته إلى الغرباء في وطنه صفحة ٢٠ - ومثل
قصيدته في الشاعر الأسباني رفائيل ألبرتي التي يؤكد
فيها على وحدة القضية ما بين الإنسان الذي لا يزال



سياسة الحوار بالشومة !

أصبح المد المتزايد في حركة التيار الداعي الى إقامة دولة دينية في مصر ، موضوعا لقلق وانزعاج الكتلة الأساسية من المثقفين والكتاب والفنانين والمفكرين ، ممن يخشون أن يؤدي زحف هذا التيار الى مصادر حرية العقيدة والرأى والابداع الأدبى والفنى ، وحرية البحث العلمى ، ويستبدلون على ذلك بشواهد حقيقية ، منها الهجوم على المسارح ، ولغز الحفلات الفنية بالجنازير ، وتقديس الدعاة الدينيين ، وأخيرا صدور فتاوى باهدار دم بعض الأدباء والفنانين !

ومع أن تخوف هؤلاء له ما يبرره ، إلا أنه ليس مبررا لصمتهم على الاسلوب الخاطىء الذى تعالج به الحكومة ، قضية الانبعاث الثيوقراطى ، وهو صمت يصل الى حد التأييد الضمنى — والصريح أحيانا — لعمليات الاعتقال الكيفى والعشوائى ، وحملات العقاب الجماعى ، وممارسة التعذيب فى السجون ، وتصفية الأروهابيين بدنيا توفيرا لاجراءات المحاكمة . وغيرها من ملامح السياسة التى يتبعها اللواء زكى بدر وزير الداخلية ، الذى أصبح له معجبون ومساندون كثيرون بين صفوف المثقفين والمفكرين ، ممن يتوهمون أن سياسته الرشيدة ، سوف تحمى الوطن والمثقفين والمفكرين من خطر الفاشية الدينية الزاحفة !

وليس صدفة أن سياسة « الحوار بالشومة » هى التى اعتمدتها الدولة ، بدلا من سياسة اطلاق حرية المنافسة السياسية والأيدىولوجية بين كل التيارات ، وترك مائة زهرة تفتح ومائة مدرسة فكرية تتصارع على صفحات الصحف وفى قنوات التلفزيون وفى الجامعات والشوارع والمصانع . وهى السياسة الكفيلة بوضع التيار الثيوقراطى فى حجمه . ذلك أن الحوار بالشومة . هو التعبير الصحيح عن مصالح الفئات الاجتماعية السائدة ، التى لا تريد أن تفتح ولا زهرة ، وهى تدرب شومتها فى التيار الثيوقراطى اليوم ، قبل أن تستدير غدا لتدق بها رؤوس الذين يشجعونها اليوم ، ظنا منهم أنها ستقوم — نيابة عنهم — بكل العمل ، وتخلصهم من منافسيهم أو أعدائهم !

والذين يتوهمون أن سياسة الحوار بالشومة ستقضى على ما يسمونه الفاشية الدينية الزاحفة ، يتجاهلون أنها انتهت الى تفرجح التطرف الدينى بدلا من دفعه للاعتدال . ومنحته تعاطفا حمائريا بدلا من أن تنفض الناس عنه ، ويقدعون أنفسهم والآخرين حين يدعون انهم يدافعون عن الديمقراطية ، بينما هم يؤيدون فاشية مدنية .. ضد الفاشية الدينية ..

فهل آن الأوان ليدرك هؤلاء أن اطلاق حرية المنافسة السياسية والأيدىولوجية ، هى السبيل الوحيد لمواجهة الفاشية الدينية الزاحفة ، أم أن قدر المثقف العربى ، هو الاختيار بين أنواع الفاشية ؟

صلاح عيسى

شركة الإسكندرية للإطارات

"تحت التأسيس"

إدارة أضاء الإستثمار البنكي الأهلي المصري وكيل التأسيس



مشروع مصانع إطارات النقل الجديد بالعامرية



تم إبرام اتفاق مع الحكومة المصرية لإنشاء مصنع لإنتاج الإطارات في مدينة العامرية بمحافظة البحيرة، وذلك بالتعاون مع شركة الإسكندرية للإطارات. المشروع يهدف إلى تلبية الطلب المتزايد على الإطارات في السوق المحلية، خاصة في قطاع النقل. المصنع سيقام على مساحة ١٠٠ فدان، ويحتوي على ١٠ خطوط إنتاج. المشروع يمول من قبل شركة الإسكندرية للإطارات، بالتعاون مع بنك الأهلي المصري. المشروع من المتوقع أن يبدأ الإنتاج في عام ١٩٨٧.

مدير المشروع، السيد محمد عبد الحليم، مع فريق العمل.

نوع الإطارات	سعة الإطارات	عدد الإطارات	ملاحظات
إطارات سيارات	١٥	١٠٠	للمركبات الصغيرة
إطارات شاحنات	١٥	١٠٠	للمركبات الثقيلة
إطارات جرارات	١٥	١٠٠	للمركبات الزراعية
إطارات حافلات	١٥	١٠٠	للمركبات الكبيرة
إطارات سيارات	١٥	١٠٠	للمركبات الصغيرة
إطارات شاحنات	١٥	١٠٠	للمركبات الثقيلة
إطارات جرارات	١٥	١٠٠	للمركبات الزراعية
إطارات حافلات	١٥	١٠٠	للمركبات الكبيرة

إدارة المشروع، السيد محمد عبد الحليم، مع فريق العمل.

موقع المشروع في مدينة العامرية، محافظة البحيرة. المشروع يهدف إلى تلبية الطلب المتزايد على الإطارات في السوق المحلية، خاصة في قطاع النقل. المصنع سيقام على مساحة ١٠٠ فدان، ويحتوي على ١٠ خطوط إنتاج. المشروع يمول من قبل شركة الإسكندرية للإطارات، بالتعاون مع بنك الأهلي المصري. المشروع من المتوقع أن يبدأ الإنتاج في عام ١٩٨٧.

موقع المشروع في مدينة العامرية، محافظة البحيرة. المشروع يهدف إلى تلبية الطلب المتزايد على الإطارات في السوق المحلية، خاصة في قطاع النقل. المصنع سيقام على مساحة ١٠٠ فدان، ويحتوي على ١٠ خطوط إنتاج. المشروع يمول من قبل شركة الإسكندرية للإطارات، بالتعاون مع بنك الأهلي المصري. المشروع من المتوقع أن يبدأ الإنتاج في عام ١٩٨٧.



الثورة الفرنسية والمجتمع المصري
صلاح عيسى - أمينة رشيد - أحمد بدوي
محمد خليل قاسم في ذكره بأقلام :
زكي مراد - صلاح حافظ - مبارك عبده فضل - فريدة النقاش - رفعت السعيد
كتاب حرف الحاء لبدر الديب : محمود أمين العالم



سعد عبد الوهاب

في هذا العدد

- افتتاحية : المطبعة والثورة ٥ ب. ن .
- هوامش نقدية : الانسانية والعالمية ١٠ د . شكرى عياد
-
- ملف : الثورة الفرنسية و المجتمع المصرى ■
- المسألة الدانتونية : مسرحية و فيلم عن الثورة الفرنسية ١٥ ت : أحمد بدوى
- الايديولوجية والتغريب فى منابع الليبرالية المصرية ٤٣ د . أمينة رشيد
- الجبرنى : روح مملوكية تصارع الفرنساوية ٤٩ صلاح عيسى
-
- محمد خليل قاسم فى ذكراه الحادية والعشرين ■
- سيرة قصيرة ٧٣ زكى مراد
- حضرة الناظر ٧٤ صلاح حافظ
- صباح الخير يا عم قاسم ٧٧ أحمد جودة
- الشمنندورة : بطولة الناس فى الحياة اليومية ٨١ فريدة النقاش
- التضحية والتواضع الثورى ٨٧ مبارك عبده فضل
- انكسابة على البفرة و الرسم بالميكروكروم ٩٣ محمد حمام
- معطف جو جول كنوبين ٩٧ يحيى مختار
- لحظة من حياة خليل قاسم ١٠١ سيد اسحاق
- لحكايتى معه ١٠٥ د . رفعت السعيد
- قصة : الحالة عيشة ١١٥ محمد خليل قاسم
- دراسة : كتاب حرف الخاء ليدر الديب ١١٧ محمود أمين العالم
- شعر : قصائد الإنتفاضة ١٣٥ مريد البرغوثى
- قصة : فى المزلتان ١٣٩ رضا اليهات
-
- الحياة الثقافية ■
- كتاب : أوراق من الجمر ل فاروق عبد القادر ١٤٢ كمال رمزى
- لسدوة : الدين فى المجتمع العربى ١٤٩ مجدى حسنين
- تواصل : فى الشعر والقصة ١٥٣ التحرير
- أخبار قصيرة ١٣٧ التحرير

أدب ونقد

شهريه يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٨

السنة السادسة — يوليو ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفى واكد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المشاركون

د . الطاهر أحمد مكي

د . أمينة رشيد

صلاح عيسى

د . عبد العظيم أنيس

د . عبد المحسن طه بدر

د . لطيفة الزيادات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمى سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د . سيد البحراوى

كمال رمزى

محمد روميـش

— □ من كتاب العدد □ —

صلاح حافظ : الصحفي والكاتب المعروف ، رئيس
تحرير روز اليوسف الأسبق . له أعمال إبداعية ، أهمها :
التمردون ، التى حوّلت إلى فيلم سينمائى .

محمد حمام : المبنى التوى التقدمى المعروف ، رسام
وشاعر . عاش تجربة جيس الشيوعيين المصريين
١٩٥٩ — ١٩٦٤ .

سيد اسحاق : مناضل قديم . عامل . عضو بارز من
أعضاء التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى . مُعتقل
منذ شهرين .

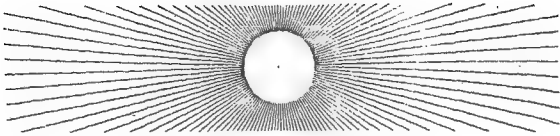
مريد الرطوفى : شاعر فلسطينى . له دواوين شعرية
عديدة ، من أهمها : الطوفان وإعادة التكوين ، قصائد
الرصف ، فلسطين تحت الشمس .

رضا بهّات : قصاص مصرى شاب . طبيب فى
المنصورة . له رواية و مجموعة قصصية تحت الطبع .

الرسوم الداخلية للفنان الراحل سعد عبد الوهاب

تصميم الغلاف للفنان يوسف شاكر

المراسلات : مجلة أدب ونقد : ٢٣ شارع عبد الجالق
ثروت — القاهرة — مصر ت : ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر ١٢ جنيها
(البلاد العربية) : ٥٠ دولار — (أوروبا وأمريكا) :
١٠٠ دولار أو مايعادلها



افتاحية :

المطبعة والثورة

نحتفل في هذا العبد — على طريقتنا — بانقضاء قرنين من الزمان على الثورة الفرنسية التي رفعت شعارات « الحرية والإخاء والمساواة » وأسقطت الى الأبد نظام الاقطاع ..

جاءت جيوش الثورة الى بلادنا غازية بعد انتصارها في بلادها ، لتحمل لنا « المطبعة » وتحطم حكم الممالك ، ثم تخرج مدحورة لتبقى المطبعة ويتبنى حكم الممالك .

ان الثورة الفرنسية ليست شيئا ينتمى للتاريخ المتحفى ، سواء في بلادها أو في بلادنا أو في العالم أجمع ؛ فإن لها مغزى عالميا لكونها دشت انتقال أوروبا الى عصر الرأسمالية ، ثم القيام بالغزوات الواسعة للبلدان الشرق ، حيث حمل الاستعمار الفرنسى أكثر من أى استعمار آخر طابعا ثقافيا حرصت أشكال الحكم المتابعة على تنميته : ونستطيع أن نتعرف على تفصيلات دالة لهذا الطابع الثقافى ، من النشاط « الفرانكفونى » المحموم الذى تقوم به فرنسا الآن في زمن المنافسة مع الأمريكالية الأمريكية .

جاءت إلينا الأيديولوجية الاستعمارية عبر فكرة المركزية الأوروبية ، كما يتلقا المؤرخون التقدميون . ويقول المفكر السوري « الطيب تيزيني » : « جاءت هذه الأيديولوجية [الاستعمارية] بوظيفتها التي كانت قد هيأت لها ، فقد أنيطت بها مهمة تقديم « الأثباتات » التاريخية بأن تاريخ الحضارة العقلية الممتازة عموما ماهو إلا تاريخ للبلدان الأوروبية ، أما ما قدمته البلدان الأخرى ، من الشرق العربي خصوصا ، فإنه لا يخرج عن كونه تجليات ومواقف دينية خالصة ، لا تدخل مباشرة في الحقل الحضاري ، ذلك الذي يبقى حكرًا على صانعي الحضارة המתأزنين » .

أما صانعو الحضارة المتأزنون هؤلاء فإنهم ينتمون إلى « الجنس » الحامي الذي يمتلك قدرة عقلية على التركيب ومن ثم إبداع الفلسفة لا يمتلكها العقل « السامي » الشرق .

وفي هذه التربة الفكرية .. تربة الأيديولوجية الاستعمارية .. ولدت ونمت كل أشكال العنصرية ومقولاتها الفكرية من الفاشية إلى الصهيونية إلى التفوق العنصري الأبيض ضد السود ..

ومثل كل الثورات .. كانت الثورة الفرنسية تحمل جنينا ثوريا آخر من رحمها ، فحيث لعب « السان — كيلوت » أو الجماهير الأكثر فقرا دورا كبيرا في إسقاط النظام القديم ، تولدت مطالبهم وأهدافهم الأكثر جذرية وحسما وخملت بدورا إشترابية غائمة ..

« قالت النساء الجماعات : « إنهم يؤجلون مطالبنا ليوم الثلاثاء .. ولكننا لن ننتظر إلا ليوم الاثنين . ثم جاء يوم الاثنين لتحاصر حركة شعبية هادرة بقيادة النساء دكاكين الأغنياء ، وتجري تخفيضًا على أسعار السلع وتنظم البيع بالأسعار الجديدة » .

كان « السان — كيلوت » الذين مستطور أهدافهم وأشكال تنظيمهم فيما بعد ، ليحتلوا باريس لثلاثة شهور في ظل الكومونة سنة ١٨٧١ ، يحفرون للثورة الأخرى أخاديد عميقة في الوجدان القومي والثقافة الوطنية .

وفي مجرى النضال خلقت ثقافة الثورة الجديدة لنفسها مؤسسات في بلادها ، إذ كافحت الطبقات المقهورة — الطبقة العاملة على نحو خاص — لبناء هذه المؤسسات وحمايتها جنبًا إلى جنب مع منظماتها السياسية والنقابية ، فتداخلت ثقافتها بشكل ملموس في نسيج الوعي الوطني والاجتماعي في بلادها ، وأصبحت نداءً للساند

المهيمن ، وهى ندية فى صالحنا نحن بلدان حركة التحرر الوطنى لأنها تساندنا وتلهمنا .

فلم تعد الإيديولوجية الاستعمارية المتمثلة فى المركزية الأوروبية هى مايقى لنا من بلدان الغرب — أوروبا — على نحو خاص فقط .. والى كان من أهدافها ، ومايزال تعرية التراث والتاريخ العربى من كل حلقة فكرية هامة كثيرا أو قليلا ، وجعله تراث وتاريخ الروحانيات والطرق الصوفية والقديسين والحرفات والتصورات الوهمية — ومن هذا التضخم الغيبي اللا تاريخى لمسألة نشوء الأديان السماوية فى الشرق — أو تاريخ وتراث الملوك العتاة الأجلاف ، والجهلة والعوام واللصوص والمفلوكين « المجاذيب » .

ولاشك أن مثل هذه الصورة من التراث والتاريخ العربى كانت ، وما تزال (وإن كان الى جانب صور أخرى) تحتل جزءا من الاستراتيجية الثقافية الاستعمارية الموجهة الى الوطن العربى ، خصوصا مع نشوء اسرائيل والقضية الفلسطينية فى الخمسينات من هذا القرن ..

طبعاً — يواصل الدكتور تيزينى — هناك تغير لحق بهذه الصورة ، أرغم الاستعمار على القيام به كما أشرنا من قبل ، تحت تعاضم حركة البحث الأكثر عمقا وتقدمية فى التراث والتاريخ العربى ، وضغط حركة التحرر الوطنى والاجتماعى والقومى فى الوطن العربى ، وإنباه المنظمات السياسية هناك أكثر فأكثر لأهمية البحث العلمى الثورى لذلك التراث ..»

ويزداد دور هذه المنظمات السياسية والثقافية الجديدة فى أوروبا أهمية حركة التحرر العربى والعالمى وخروجاً من المركزية الأوروبية لأن الأخيرة أخذت تتحول بالتدريج الى مركزية أمريكية فى عصر التصدير الواسع لرؤوس الأموال والبضائع . وقد أخذ المثقفون الأوروبيون الذين يتجه بعضهم بحدية لاعادة النظر فى التراث الفنى والأدبى لبلدان الشرق — يتجهون الى استشعار الخطر الداهم للمركزية الأمريكية عليهم ويلتمسون كافة أشكال المقاومة ، ويتعرفون فى هذه المقاومة على قضيتنا نحن بإزاء التبعية ، فأقول مرة فى تاريخهم يفهمون بشكل ملموس معنى أن تكون الهوية الوطنية للخلق والابداع القومى مهددة تهديدا حقيقيا من قبل « الغزو التليفزيونى والسينمائى الأمريكى » .

وكانت هذه قضية شعوب المستعمرات السابقة طيلة مايزيد على قرنين من الزمان ، هما عمر احتكاكها وتفاعلها مع الغرب ، حيث هى تنوق إلى التحديث مع الحفاظ على هويتها الوطنية وإسهامها الخاص وهذا هو جوهر الجدل الذى يدور فى هذا العدد والمستقبل .

يرفض « صلاح عيسى » فى دراسته ، إعتبار كل شكل من أشكال رفض الحملة الفرنسية ، ثورية وإستتارة . فإذا تأملنا فى رفض التيارات الرجعية المقترن بالابن لكل ماأتى من الغرب وهو مايقترن بمغادرتها للمنهج العلمى الموضوعى الثورى والذى تناضل قواه ببسالة فى كل مكان فى قلب الغرب نفسه — إذا تأملنا فى كل مقولاتها وجدنا أنها تهض على فكرة المركزية الأوروبية الاستعمارية نفسها ، التى تقول بأن العقل للغرب والروح للشرق ، وأن الشرق لم يكن ولن يتسنى له أن يكون سوى الروجانيات والأديان والتصوف والمشاعر المتضاربة .

يحمل لكم هذا العدد أيضا ملفا عن « محمد خليل قاسم » الكاتب النوبى الذى يقدم إسهاما مرموقاً يرد ببلاغة على مقولات الايديولوجية الاستعمارية ووجهها الشرقى ، فهو مبدع ومناضل اشتراكى ورمز لكل مناحلهم به .. وما حلم به أيضا صانعو الثورات فى كل العصور من اجتياز المسافة بين القول والفعل ، بين الشعار والممارسة ، بين الفكرة وتحقيق الفكرة ، حيث التفاعل الجدلى بين الأصالة والمعاصرة والانسجام العميق بينهما من حيث « خضوعها للقانون انشامل لعصرنا ، قانون الانتقال الى الاشتراكية » . وهو القانون الذى يتقن التعبير عنه المبدعون الاشتراكيون فى كل أرجاء المعمورة .. فى أوروبا وأمريكا ، فى آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية الذين يطورون عملهم فى هذا الاتجاه فيكونون أصلاء ومعاصرين فى ذات الوقت حين يلهمون قوى الثورة ويغنون طاقاتها الروحية والأخلاقية بلا حد .

وفى أعدادنا القادمة سوف تقدم ملفات عن ثقافة الانتفاضة فى فلسطين وإسهامها المبكر .. الكتابة على الجدران .. الموسيقى الجديدة ، شعر الحياة اليومية .. عروض المسرح فى الساحات ، بروز ثقافة الشعب كأداة نضال يومية تشدح الطاقة الروحية للمناضلين وتزف الشهداء وتعين المعتقلين بالآلاف على الصمود ..

كذلك تبرز ثقافة جديدة في جنوب إفريقيا لتطور تراث القبيلة الذى طالما حرصت حكومات التفرقة العنصرية على بقاءه حيا كأداة تقسم للمواطنين السود . ويدرك الفنانون الوطنيون والتقدميون هذه الحقيقة جيدا فينشئون على هذا التراث نفسه علاقات جديدة كفاحية وعصرية ، ويثرون فيه قيم النضال والتأخى التى تنتظم الوطن الأفريقى كله وتمتد بרחبتها وعمقها الانسانى لتكون جزءا مشرقا من التراث التقدمى العالمى .. من تراث الثورة ..

ولكننا لانسى أن المستعمرين الأوائل مايزالون يأتون إلينا بوجهه الأمبريالية الحضارى حيث تراجعت الجيوش والمدافع لتتقدم الثقافة مع رءوس الأموال لتطرح فى صيغ جديدة كل المقولات القديمة ، ولكنها فى هذه المرة تقول بتفوق ثقافة على أخرى ، وتحمل الهجمة الفرانكفونية التى عطلت فى بلدان إفريقيا السوداء غو اللغات القومية وأحلت الفرنسية محلها ، وأخذت تعاود الهجوم على اللغة القومية فى المغرب العربى لتتقترن بمحالة زائفة ، هى وجه التبعية الخفى التى ينقسم المجتمع فى ظلها انقساما طبقيا غير مسبوق ..

ويتعمق إدراكنا حقيقة أن الهوية القومية بصورتها المتكاملة سوف تتحقق فحسب فى ظل انتصار الاشتراكية ، باعتبارها مجموع الفضائل والسمات الخاصة والاسهام المتميز الذى يضيفه كل شعب من الشعوب فى مجرى نضاله لتحرير نفسه من كل أشكال القهر والاستغلال . تحققت هذه الهوية فى مقاومة الشعب المصرى للحملة الفرنسية وإحتفاظه بالمطبعة ، وفى مقاومته للاستعمار الانجليزى بعد ذلك وإحتفاظه بأشكال التنظيم الحديث للمجتمع ، وفى مقاومته الآن للتبعية مع سعيه لاستيعاب التكنولوجيا الحديثة لتطوير حياته ، وفى رفضه المتزايد للنزعة العالمية الحاربة الزائفة التى تحملها مفردات الثقافة التليفزيونية الأمريكية فى عصر ثورة الاتصال التى سيتقنون حتما فن إستخدامها لصالح الثورة الاجتماعية المقبلة ... ثورتنا .

ف . ن .

هوامش نقدية

الإنسانية والعالمية

د. شكرى عياد

عندما عرفت الطريق إلى دار الكتب ، في أواسط الثلاثينيات ، وجدت وأنا أقلب في
الفهرست كتابها عنوانه

International Library of World Literature

(المجموعة الدولية للأدب العالمى) . وهذه ترجمة رديئة بدون شك . وقد يكون اسم « المجموعة »
أنسب من غيره في هذا المقام ، ولكن المشكلة في كلمة « الدولية » ، وخصوصاً بعد أن وجدت
« هيئة الأمم » وأعضاؤها من الدول لا من الأمم ! وكان يجب أن ننسب في مثل هذا الموضع إلى
الأمم لا إلى الدول ، فلا شأن للدول بالأدب إلا من سبيل التحكم والقهر ، وإنما الأدب للأمة التي
تبدعه . ولكن اللغات الأوربية لا تفرق بين الدولة والأمة في كثير من وجوه الاستعمال ، وكأنهما
متلازمان ، فلا أمة بدون دولة ، كما أنه لا دولة بدون أمة . وهذا من سعادتهم !

المهم أن الذى يقرأ عنوان كتاب كهذا باللغة الانجليزية لا يخطر بباله أى شئ خاص
بالدول . فلا يمكن أن يكون مثل هذا الكتاب إلا مختارات من آداب الأمم المختلفة . ولكن تبقى
عبارة « الأدب العالمى » وهذه تضيف معنى جديداً وهو أن هذه المختارات تستحق أن تقرأ في
مختلف أقطار العالم ، والمقصود بالطبع : العالم القارىء .

ولا أزعج أنى قرأت من هذه الموسوعة الضخمة مقدار مجلد واحد من مجلداتها العشرين . ولكننى
تصفحت عدداً غير قليل منها . ولم تكن المجلدات مقسمة وفقاً للأزمنة أو الأقطار و الموضوعات ، بل

كان كل مجلد مشتملاً على مختارات من الآداب القديمة والحديثة . وقد تهرتت في بعضها ، أقرأ شيئاً هنا وشيئاً هناك ، ولا أذكر أنى وقعت على شيء من الأدب العربى القديم (ربما استثنى قصة من ألف ليلة وليلة) مع أنى صادفت فقرة من أدب مصر القديمة ، وشيئاً من ملاحم الهنود . وكان الحظ الأوفر — كما يتوقع — للآداب الأوربية .

فصفة « العالمية » تعنى لدى الغربيين اداب الأمم الغربية أساساً . و « الأدب العالمى » عندهم يقابل « الآداب القومية » ، وهى الآداب الأوربية الكبرى : الانجليزية ، والفرنسية ، والألمانية ، والإيطالية ، والأسبانية ، وربما ضمت إليها بعض الآداب الثانوية كالبرتغالية والرومانية . هذا بالطبع الى جانب التراث اليونانى واللاتينى . وحظ بقية العالم من هذا الأدب « العالمى » لا يعدو قطعاً متفرقة قليلة ، تبدو وسط محيطها الغربى كالأزهار المجهول . بل إن الأدب الروسى نفسه ظل حتى أواسط القرن التاسع عشر غريباً عن أسرة الآداب الأوربية ، وأذكر أنى قرأت في المجموعة التى حدثتك عنها مقالاً عن الأدب الروسى بقلم فوجيه ، وهو واحد من أوائل النقاد الذين عرفوا أوربا الغربية بأدب العملاقة الروس : تورجنيف وتولستوى ودستوفسكى ، وكان في المقال رنة الفرع بالعثور على كنز مجهول ، وبقيت متأثراً بهذه الروح إلى أن كتبت بعد سنوات مقالاً بعنوان « اكتشاف الأدب الروسى » !

وليس من الإنصاف أن نتوقع من الغربيين أكثر من ذلك . فمفهوم « العالمية » مفهوم حديث ، مثل مفهوم « الدولية » أو « الأهمية » تماماً . إلا أن هذا المفهوم الأخير ينصرف إلى التقسيمات السياسية ، في حين ينصرف مفهوم « العالمية » إلى الجوانب الحضارية أو الثقافية . ومفهوم العالمية مرتبط بمفهوم الأهمية كارتباط الثقافة بالسياسة . وكما أن مفهوم الأهمية ، أو التنظيمات الدولية ، ولد في أوربا حين اشتد التنافس بين القوميات المتعددة وزاد التقدم التكنولوجى من خطر الحروب فيما بينها ، فكذلك وجد مفهوم الأدب العالمى الذى يجمع آداب هذه القوميات المختلفة فيخلق فيما بينها نوعاً من التفاهم يسهل التعايش ويقلل خطر الحرب .

ينبغى إذن أن ينصرف معنى « الأدب العالمى » إلى آداب الأمم الأوربية . فقد صاغوا هذا المفهوم من واقع تجاربهم القومية (ومعاجم الأدب تنسب وضع هذا المصطلح الى جوته — أى الى عصر الحروب النابليونية) . ومن الطريف أننا لانجد في اللغات الأوربية مصطلحاً باسم « الأدب الانسانى » ، وإن كانوا يتحدثون عن معاني انسانية في الأدب . أما نحن فتحدث عن « الأدب الانسانى » و « الأدب العالمى » — بصيغة المفرد وبصيغة الجمع — وكأنهما مترادفان . وإذا تحرينا الدقة قلنا إن الانسانية تتعلق بالمضمون ، والعالمية تتعلق بالشكل . وهذا من بقايا التفرقة بين الشكل والمضمون ، ولعله أشد هذه البقايا تشبيهاً بالحياة ، وأشدّها خطراً في الوقت نفسه .

فما زال الكثيرون منا يتوهمون أننا إذا كتبنا أدباً يعالج المشكلات الإنسانية ، أى تلك التى تعنى البشر على اختلاف أوطانهم وظروف حياتهم ، وصغناه في أشكال « عالمية » — أى أشكال يتقبلها

الذوق الأوربي — فقد كتبنا أدبا « عالميا » ، بالمعنى العملى المفيد ، أى أدبا يمكن أن يقرأ فى مختلف أرجاء العالم ، ولاسيما العالم المتقدم . وهناك أدب كثير يصدر عن هذا التصور الخاطىء ، فيخرج لاهو إنسانى ، ولا هو عالمى .

فالكاتب لا يختار موضوعه . الموضوع هاجس يلح على الكاتب ، ينبعث من ظروف حياته الخاصة والعامة ، من ذكريات ماضيه ، وأوجاع حاضره . وليس فى وسعه ان يجعله « إنسانيا » إذا لم يكن هو نفسه — الكاتب — شديد الحساسية بحيث يحيل أتفه وقائع الحياة إلى أحداث ذات دلالة .

وإذا تمكن الموضوع فى نفس الكاتب ، أى أن يسكن فى غير الشكل الذى يناسبه ، واللغة التى تختويه . فإذا خرج من قلمه وجد طريقه إلى نفس قارئه ، لأنه أدب « إنسانى » ، أدب يكتشف القارئ من خلال نفسه وعالمه ، كما صاغه الكاتب من معاناته وفكره ليكتشف نفسه وعالمه .

هل يصبح مثل هذا الأدب « عالميا » أيضا ؟ لا أضمن ذلك ، فى الوقت الحاضر على الأقل . فللعالمية معايير ، هى معايير الأدب الأوربي المعاصر ، والذوق الأوربي المعاصر ، ولا يمكن لأحد أن يدعى أن هذه المعايير تجمع كل مافى طاقة الانسان أن يبدعه .

حقاً أن هذه المعايير ليست واحدة ، وليست ثابتة . ونحن فى عالمنا الثالث قد نبالغ فى تقدير ثباتها أو تغيرها ، وقد نخطئ فى تصور الاتجاه الذى تتخذه فى مسارها الجديد . هناك وعى عالمى يتشكل فى كل مكان من العالم ، إذا اكتمل هذا الوعى فسيصبح الأدب العالمى عالميا حقا ، وإنسانيا حقا . أما الآن فالكاتب العربى له قارئ عربى ليكتب له أدبا عربياً وإنسانيا .

٢٠٠ سنة على الثورة الفرنسية



الثورة الفرنسية والمجتمع المصري

« المسألة الدانتونية »

(مسرحية وفيلم عن الثورة الفرنسية) *

ايميه جبرى

اخراج : أندريه فايدا

ترجمة : أحمد على بدوى

فى وارسو مسرحية ترجع الى أواخر العشرينيات ، طال نسيانها وأعيد اكتشافها فى الستينيات وعرضت منذ ذلك الحين بنجاح كبير وهى « المسألة الدانتونية » لستانيسلافا برزيشفسكا وإستمر عرضها الذى قدمه فايدا على مدى سنوات ثلاث (٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧)^(١) .

وفى سنة ١٩٨٢ عالج فايدا هذه المسرحية سينمائيا بالاشتراك مع جان كلود كاريير - فى كتابة السيناريو - فكان فيلم « دانتون » : الانتاج الفرنسى البولندى المشترك ، ثمرة تعاون ثقافى وتضامن تاريخى ، ظهر - بهذه المناسبة - انه غامض من الناحية « الايديولوجية » .

كانت مؤلفة « المسألة الدانتونية » - التى استلهمت نصها بدرجة كبيرة من البير ماتيز - تهدف الى تمجيد روبسبير ، وقدمت دانتون فيها كمرتكر لهذا الهدف ، وقد نسخ فايدا فى فيلمها المسرحية بأمانة بلغت حد عدم تغيير المشاهد واللوحات والجوار ، بل و « الكلمات » تغييرا ظاهرا ، ومع ذلك فقد تحول الفيلم الى تمجيد لدانتون واستخدم فيه روبسبير كمرتكر لهذا الهدف ، فكيف حدث هذا ؟

* انتج الفيلم عام ١٩٧٥ ، اخراج اندريه فايدا
والموضوع مترجم عن مجلة « La Pensée » الفرنسية عدد ٢٤٢ - نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ .

لقد جعل فايدا من مسرحية « مجموعة بالبلشفية » ، على حد قول مؤلفتها ، فيلما معاديا للبلشفية ، جعل من مأساة ثورة منشورا من منشورات الثورة المضادة .

المشكلة اذن هي : كيف أمكن تحويل عمل يمجّد ثورة ١٧٩٣ الى عمل يدينها اداة قاطعة دون الرجوع الى مصادر تاريخية تختلف عن تلك التي رجعت اليها المؤلفة . بل ودون التشكيك في قيمة مصادرهما هي نفسها ، ودون اضافة « أى وثائق اخرى الى ملف المسألة ... » ؟ ولماذا للخدمة أى هدف ايديولوجي يتم تعظيم من وصف « بالوثن الحرب » خلال الثورة الفرنسية (دانتون) على حساب من استحق أيامها وصف « الذى لا يمكن افساده » (روبسبير) ؟ وذلك في الوقت الذى يتم فيه الاستعداد للعيد الثوري الثانى لثورة ١٧٨٩ ؟

ان الدراسة المقارنة لكل من المسرحية والفيلم تبين لنا بأى من تأثيرات البناء الفنى قد تم هذا القلب للدلالات ، وبأى إعمال في الدلالات وبأى خطوات القمع والابديل للرموز يجرى مايجب تسميته بالتلاعب أو بالناورة .

تأثير البناء على الدلالة :

ان تحليل البنى الدرامية يظهر لنا تطابق الفيلم مع المسرحية وتوازيا في تطور الحركة (نفس ردود الأفعال السريعة ونفس الحوادث) كما يظهر التساوى في مناطق التنوير وانحلال الأزمة لكنه يشهد كذلك بقلب المهام الفنية والرموز الى ضدها .

تطابق الخططات المشهدة :

جرى تحويل المسرحية الى فيلم وفق نظام كامل للاحلالآت ، ويتيح لنا الناقد « الجيروداس جزماس »^(٢) التعرف بدقة على هذه العملية^(٣) حيث نجد ان روبسبير (الذات) يصطدم بدانتون (المضاد) لأنه (أى روبسبير) يصارع من أجل الحفاظ على الثورة (الموضوع) . أما عند فايدا فان دانتون (الذات) في صراعه من أجل وضع حد للارهاب (الموضوع) يصطدم بروبسبير (المضاد) .

ويستعين روبسبير (الذات) في هذا الصراع بصديقه سان جوست^(٤) وزملائه ومنافسيه أعضاء لجنة الخلاص القومي (العوامل المساعدة) . ويستعين دانتون (الذات) في الصراع بصديقه كامى ديولان^(٥) وبكل من هم — حلفاء ومنافسين له في « الكونفيسيون » ويشاركون اهدافه (عوامل مساعدة) . ويبقى الثنائى الموجه (بكسر الجيم) والموجه اليه صاحبي الخطين اللذين يكونان عادة أقل وضوحا ، ولكن المسائل هنا أكثر بساطة ففى المسرحية نجد أن الموجه هو التاريخ الذى تفرض فيه الديالكتيكية العمياء كالعادلة قانونها على الذات ، والموجه اليه هو الشعب : هذه النسبة من

الشعب التى تبلغ ٨٠٪ والتي تنتظر كل شىء من الثورة وهى التى من أجلها يحدد روبسبير بالفعل توجهاته . فمن هو الموجه فى فيلم فايدا ؟ الأخلاق الكونية ؟ الإيديولوجية المعاصرة الخاصة بحقوق الإنسان ؟ قيمة ما تتعالى على التاريخ على أية حال ، وبالمثل فإن الموجه اليه لا يمكن أن يكون هو الشعب ولا أية جماعة أخرى أو مجموع أو طبقة محددة اجتماعيا وتاريخيا : إنه الإنسان فى عمومهِ .

إنه فى المثلث الفعال : الذات — الموضوع — المضاد تحدث الانتقالات الحاسمة ، ان احلال الارهاب محل الثورة كموضوع مثلا يقلب رمز الفعل ويجر ذلك وراءه نتائج ليست بالقليلة ، ان مواصلة الثورة تحم ان يتجنب المرء فخ الارهاب الذى يقع فيه روبسبير رغما عنه ، وان يضع المرء حدا للارهاب يعنى ان يتجنب فخ الثورة الذى يأسر فيه دانتون فى النهاية ، ان الالفاظ تتنادى ، ولكن مع الفارق ، الثورة قيمة إيجابية تنضاد على طول الخط مع الارهاب وهو قيمة سلبية عند برزيبشفسكا ، أما عند فايدا فعلى العكس هما الاثنان معاديان للقيم المختلطان احدهما بالآخر مما يعطى شرعية على احلال احدهما محل الآخر كموضوع ، ولكن هذا المسخ للموضوع يجبر بدوره تغييرا فى الاشكالية .

ان روبسبير (الذات) يصارع من أجل الاحتفاظ بالمبادرة التاريخية التى يكاد يفقدها ، ودانتون (الذات) يقاوم عبثا الآلة الثورية التى تشتت سرعتا . الأول يفعل والثانى يأبى برد فعل ، الأول يهاجم والثانى يدافع ، الأول يثبت ذاته والثانى يدل بشهادته ، الأول يذكر بأبطال الملاحم والثانى يجسد صورة المنشق . ولكن فى كلا الحالتين ينتصر المضاد .

ان احلال دانتون محل روبسبير ، والعكس بالعكس ، فى همامهما المشهدية ، لا يغير شيئا من المخطط العام . ولكنه يقلب المعنى بسبب اللاعقلانية العاطفية التى ينطوى عليها مبدأ التعاطف مع الذات ، أننا نجعل من قضية الذات قضيةا نحن ، لا لأن الذات على حق — فان تحيزنا هذا لا يتضمن اى تقييم معيارى — ولكن لأن الرد لا « يقوم بمهمة » الا اذا تم هذا التعاطف ويعى فايدا بهذه الظاهرة عندما يكتب قائلا « ان المتفرج يذهب الى السينما ليلقى بأناس مثيرين للاهتمام يحبهم أو يكرههم فى اللحظة التى يحبهم فيها أو يكرههم ، وليس إلا فى هذه اللحظة نفسها تستطيع آراؤهم وأفكارهم أن تثير اهتمامات ذلك المتفرج » . (بصريح للصحف) ان دانتون هو ، فى فيلم فايدا ، أحد أولئك الأتاس الذين يحبهم المتفرج ويتقبلهم بفضل وضعه كذات ، وروبسبير أحد أولئك الذين يكرههم ولايصيح اليهم بسمعه مهما قالوا مايقولون بسبب وضعه كمضاد ، ومن هنا تبدأ اللعبة كلها : ولايخل فايدا بأى من الوسائل فى سنبل الرفع من قيمة دانتون على حساب روبسبير ، غير آخذ فى اعتباره ان للسينما امكانيات واطحارارا تختطف عما للمسرح ، نحن بعد ما نكون هنا عن بحث بريخت المظنى عن « التفرير » لا يمكن قط فى نظر فايدا السماح

للمتفرج بالاحتفاظ باستقلاله وبعقله النقدي ، فالرسالة السياسية الموجهة تفرض نفسها من غير نقاش بفضل تلاعب عاطفي بالرموز وبواسطة قهر للمشاعر .

تجانس مواقف الانطلاق :

ان الموقف الذي نجد الذات نفسه في مواجهته يمكن تلخيصه في كلمة واحدة : أجب القضاء على المضاد ؟ ان العوامل المساعدة تتطلب و« الذات » ترفضه ، وفي الظاهر فان الاسباب التي ترجع التريث هي واحدة في المسرحية وفي الفيلم « الذات » تهرب الاشتباك الخترم في تروس العنف ، ولكن الدوافع مختلفة : أخلاقية عند دانتون وهو الثائر النادم على ثورته والذي قرر من ساعتها ألا يستجيب إلا لضميره ، وهي سياسية عند روبسبير الذي يضمحي بكل شيء في سبيل خلاص الثورة ، انها ثورة مهددة في وجودها اذا ما لم تم تصفية دانتون ، ولكنها تتقدم عليها الأولى وسبب وجودها الأساسي اذا مس ذلك الذي يظل رغم كل شيء في نظر الحشود الشعبية رمز الثورة وضمانها (أي روبسبير) وفي نهاية العرض يظل الذات آملا في مخرج انجالي ، ذلك أنه يقلل من قيمة الخصم ويظن أنه يستطيع ان يحيد بسهولة ، ومن هنا نجى التشويق القائم على هذا الوهم ان الذي تبدده بدورها بقية الأحداث ، فتأخذ الحركة مجرى مأسويا متوقعا وغير متوقع معا .

توازي التطورات الدرامية :

في الفاصل الذي يقع بين العرض وفض الموقف يمكن تمييز ثلاث دقات ايضاح فوية تواكب الحركة : حادثة ثم رد فعل سريع واخيرا تسارع مأسوي ، وفي كل من العملين الفنيين المسرحية والفيلم تتردد الدقات كما يتردد الصدى .

ورغم اخلاص فايدا الظاهر لبنيان المسرحية فقد تم قلب المعنى بمجرد اخلال تتابع الأحداث .

ان الحادثة وهي هنا مواجهة تشبه الصدام المسلح المبدي بين جيشين هما الذات وضدها لاتعدل الموقف أساسا ولكنها تعد للقاء الحاسم ، والذي يجعل تلك الحادثة ضرورية في المسرحية هو أن الانذار الذي يبعث به روبسبير (وهو اعتقال ديسين) قد استعصى فهمه على دانتون الذي رد بعمل عدواني (هو اعتقال هيرون) ، والذي يجعل الحادثة ضرورية في الفيلم هو أن الانذار الذي وجهه دانتون (وهو اعتقال هيرون) قد تلقاه روبسبير على أنه عمل عدواني .

ينجى روبسبير في المسرحية الى تلك المواجهة مقتنعا بأن تسوية ما هي ممكنة ويخرج منها خالفا من اكتشاف بخص . يمكن التقليل من شأنه لأنه اكثر خطورة واكثر قوة مما كان يتصور ، ومن وقتها

يتغير كل شيء ؛ فمن أجل حماية الثورة كان يجب الإبقاء على دانتون ، أما الآن ولتجنب الثورة المضادة فيجب ان يجعل بتدميره ، هذا هو رد الفعل السريع . وفي الفيلم يتوسل دانتون عبثا الى روبسبير ليقف الخطوات التي بدأ اتخاذها في سبيل حماية الثورة ، ويصمم روبسبير الأذنين أمام ذلك . «إياديا في تعصبه ، متخذاً كل القرارات التي يمكن له بفضلها الاحتفاظ بالسلطة ، وليس ...» . يتصدىق الأعذار التي ينتحلها صديقه القديم ، ان هذا اللقاء قد مكثه من أن ... «ما يجعله يدينه . ينطبق موقفه هذا» (٦) على نفس الموقف من المسرحية الذي نرى يكشف عن حقيقة دانتون ويقرر التضحية به ، ولرد الفعل السريع الذي يثيره هذا كشف نفس المكان البياني في الحاليين ، لكن مع دلالة عكسية ، ذلك أن الكشف ليس واحدا ، في أحد الحاليين يخون دانتون نفسه وفي الآخر يجد روبسبير نفسه مكشوقا ، وفي الاثنين معا نتج عن الموقف تسارع مأساوي لأحداث التاريخ ، تتعاقب الأحداث في المسرحية بسرعة ، انها الجلسة المساوية التي عقدتها لجنة الخلاص القومي حيث استطاع روبسبير - بمعاونة سان جوست - أن يفرض قراره : يجب اعتقال دانتون دون إبطاء ، يجب الانقضاء كما ينقض الأعصار . انها الجلسة المليئة بالقلق في الكونغرسيون حيث ينجح روبسبير من جديد في فرض قراره ، وهي اخيرا القضية التي تذكر في آن واحد بمشاهد المبارزة وبفصول الآلة الجهنمية ، وهنا يلعب روبسبير بكل أوراقه ، والدخلة معه ، وهم يقتربون من حافة الكارثة ، ولكن رباطة جأش روبسبير وقوة ارادته وحدهما هما اللذان ينقذانه من الوقوع فيها .

أما في الفيلم فتتابع الأحداث دون تعجل ولا تشويق ، يتصاعد التوتر بطيئا في « كريشندو » مؤثر ، دانتون لا يهاجم بل يكفئ بالدفاع عن نفسه : «دفاعا يائسا وان كان جديلا» ، وبلا جدوى ايضا ، إذا ما الذي يستطيعه رجل وحيد أمام السلطة و« أجهزتها » ؟ رجل يرفض العنف ويحرم على نفسه اراقة الدماء ، رجل تنهشه مشاعر الندم على خطأ ارتكبه قديما . في الصمت الأكبر الذي يصعب الارهاب ، وأمام الكونغرسيون التي يشلها الخوف ، وعلى مرمى النظر من شعب غير مكترث تغرق مشاكله الخاصة وفي مقدمتها الفقر : يرتقى دانتون طريق الآلام نحو صليبه .

تساوي مناطق فض العقد :

في المسرحية يحرز روبسبير النصر في النهاية لكن هذا النصر يبيء هزيمة ، وهو على وعى بهذا ، ان موت « دانتون » قد فتح الطريق الى جميع أنواع المزايدات أمام أولئك الذين يسعون للتخلص من الثورة في حين يدعون انهم ينشدون انقاذها ، قطعاً سيصارع روبسبير مشروعاتهم ، لكن ينتابه الشعور بأن ساعته قد فاتت ، وفي منطقة فض العقد نراه مريضا متعبا ومع ذلك يعاود

الدخول في صراع يعرف سلفا ان مصيره القتل . انها دعوة إلى الأمل ودرس في استنهاض الطاقة ، فان كان دانتون قد انتصر رغم موته فان المستقبل مع ذلك ليس من نصيبه .

في الفيلم يهزم دانتون في النهاية دون أية مشاكل ، ولكن هذه الهزيمة تعبى لانتصاره . ان الحق معه والشعب معه والمستقبل معه ، وروبسيير ايضا ، وروبسيير الذي يعترف بأنه كان مضللا لأنه لم يستمع لتحذيرات دانتون في أوانها ، وتبين الكاميرا الفارق بين الرجلين أو يرتفع رأس دانتون مصورا من أسفل وخلفيته السماء ، بينما يتردى رأس روبسيير المحموم وتصوره الكاميرا من أعلى ملفوفا بملاءة سريره كما لو كانت كفنا .

وفي تصريحات صحفية يقر فايدا بأن الاعتبار الذي يرده روبسيير لدانتون في نهاية فيلم هو من باب « حرية المؤلف في التصرف » اذ لا يوجد في التاريخ ولا في المسرحية مايسمح بهذه التحية المؤداة ، ولكنه عند فايدا « سلوك مقبول تصوره » ، والحق أن هذه « النية الصادقة » من جانب فايدا تثير الدهشة ، ان حرمة في التصرف لاتزيد في هذا الموضع عنها في أى موضع آخر من فيلم ، ولا تقل أيضا ! ان اسلوبه في « تفسير » المسرحية (وبالتالي في تفسير التاريخ) يتم من البداية الى النهاية بنفس التجانس ، وبنفس الالتزام باليسارية^(٧) وبنفس الكمال المتناهي في التلاعب بالرموز ، ذلك أن فايدا لايتكرر ، انه يستخدم نفس المشاهد ونفس الاجابات في مونتاج يعكس المعنى . ان المسألة هنا ليست مسألة تفسير شخصي . ولقد يكون لثل هذا التفسير شرعية . فمن المعالجين من يقفون على مسافة ما من النص بهدف اتقان خبمته .

ولكن لم يحدث قط ان احكم أحد المعالجين الاقتراب من نصه بهدف اتقان خيانة مثما فعل فايدا مع نص بريزنيشفسكا .

قراءة تشويحية :

ان مايفرق بين الفيلم والمسرحية من الأعماق هو غياب الديالكتيكية عن الفيلم سواء تعلق الأمر بالبنيان أو بالتطور الدرامي ، ان عمل بريزنيشيف الذي يحكم السؤال الذي اعاد ميشيل فوفيل طرحه في مقاله بعدد ٧ يناير من « لومانيتية » : سؤال « كيف أمكن لأى الثورات أن تتبرد وتتجمد ؟ كيف يتم فعل الترقق ؟ ولكن في مقابل ذلك كيف أمكن للمسيرة الرائعة التي مشتها قديما حشود تشدد الديوقراطية والحرية ان تتفق مع صرامة حديدية فرضتها ثورة مهددة تحصنت بأقصى الصيغ لتقدم حياتها ؟ » .

أما بالنسبة لفايدا فان هذا السؤال لايطرح نفسه قط ، أول كل شيء لأن الثورة لا يتهدها شيء ، وليس عليها اذن ان تكافح لكي تطيل حياتها ، أو ان الكفاح نفسه ليس الأعذار منتحلا ،

وبعد ذلك لأنه يكفي ان تترك ارادة أغلبية الحشود تعبر عن نفسها وتفرض احترامها لكى ينمى كل تناقض بين الحرية وصرامة الانضباط .

ان هذا الرفض للديالكتيكية يجبر وراءه قراءة تشويبية لمسرحية بيرزبشفسكا . وعند الجلسة الأولى للجنة مثلاً يعارض روبيسير اعتقال دانتون الذى صدر منه الأمر باسم مصلحة الدولة ، وفى أوقات الأزمات يجب ان ينحنى القانون أمام متطلبات المصلحة العامة ، ليست العدالة هنا الارهاية لايمكن ان يسمح المجتمع لنفسها بها ، ان المحكمة الثورية اذن ليست معبدا للقانون وانما هي سلاح فى خدمة الثورة . اذا تعلق الأمر بالعدالة وحدها وجب إدانة دانتون — ولكن لايمكن ان تسمح اللجنة لنفسها بترف العدالة ولذا سيم الإبقاء على دانتون ، وعند الجلسة الثانية للجنة تحم تطورات الموقف السياسى مسلكا مختلفا ، وباسم نفس المبادئ ، لقد غدا إبعاد دانتون منذ ذلك الحين إمرأ عاجلاً ، لنفس الأسباب ونفس الخطوات التى استخدمت من قبل فى الإبقاء عليه ، انها مسيرة جدلية تصور عمل آليات الارهاب ، وتخلق موقفا فيه صراع بين متطلبات السياسة ومتطلبات القانون ، بين المصلحة العامة والأخلاق الكونية ، موقف لا يقلل فيه روبيسير ، كما نصوره برزيبشفسكا من الاخطار ، أما ذلك الذى يصوره فايدا فلا يرتاب حتى فى وجود تلك الأخطار ، فى الفيلم ليس الارهاب الا شراً فى ذاته لاشراً لا بد منه ، هو تعبير مرضى عن سلطان يتدهور ويلى — عبثاً — وبالتسلط حاجته الى السلطة : سلطان لا يحتمل أى تشكيك فيه أو مناقشة لقراراته أو معارضة لآرائه ، وعندما يتصاعد التوتر خلال المحاكمة نرى — فى المسرحية — المحلفين يحشون الحشد : ذاك الحشد الذى أهاجته دعايات انصار دانتون ، والقضاة ممزقون ، والكوفنسيون فى حالة قلق وتكاد تفقد توازنها ، واعضاء لجنة الخلاص القومى على شفا الجنون : على وشك التراجع ، وحده روبيسير يقاوم العاصفة دون ان تمر بخاطره حتى المشاكل الناجمة عن محاولة إعادة الاعتدال الى الدفة بعد نجاح المقاومة . وهنا يعلن فادييه^(٨) عن مؤامرة السجون ، وهو الاعلان الذى يصل بخوف اللجنة الى أوجه ، وبمعاونة سان جوست يوضح روبيسير أن هذه المؤامرة هى على العكس لصالح الحكومة ، وبذلك يرغب الكوفنسيون على الوقوف فى جانبها ، ولكن فى الوقت نفسه يعى روبيسير ان هذا الحدث الذى سينقذهم يودى بالثورة ، إنه يؤكد ماكان يرهبه من قبل : أن تبدأ العجلة الخفية دورانها ، أن تصبح الثورة خادمة الارهاب الذى اضطرت هى ان تدير آتله كى يحمىها ، انها جدلية الحدث الذى فى وقت ما يحمى ويضيع ، كيف وصل الأمر الى هذا ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه روبيسير فى يأسه على نفسه ، أو حتى كاد أن يتعرض للضلال ؟ كيف ولماذا ؟ وهو يسأل اقترانه الذين لم يعودوا يعرفون هل يتألمون أم يتهجون ، لقد أصابهم سعار من جراء عدم فهمهم شيئا من ذلك الانفجار للألام وذلك الشك الذى يفوق ذكاءهم « حاكمون ! فنشوا فى أعمالى وفى خطبى ! اعبروا على النقطة التى بدأت فيها غلظتى ! » (المسرحية ٥ : ٢) .

لا يوجد شيء يشابه ذلك في فيلم فايدا الذى يجعل من مسلك روبسبير مسلكا « أفطس » ،
يجعل من مناخل لا يرقى اليه اللوم وان جال بخاطره الشك مذنباً نعترف اخيراً بخطيئته ، ونختزل
الفيلم المؤامرة الى مجرد تدبير وقح ومقيت ضد المتهمين ، يؤدى مهمته بشكل أحادى ، في حين
كانت المسرحية تثبت في وقت معا ضعف المؤامرة المؤهومة ... التى هى مجرد « استجابة طفولية
للخزع » - ونتائجها الرهيبة .

إن اخفاق روبسبير في المسرحية يجد مكانة في جدلية تغير المعطيات المعقدة ،
تلك المعطيات التى كانت قد ظهرت في البداية ، ومن الممكن بالفعل ان يكون
الشكل الجمهورى للدولة أقل أهمية في المستقبل من محتواها الاجتماعى ، هذه هى
الفرضية التى يطرحها سان جوست

هناك بديل اذن ، ليس من حق روبسبير أن يستسلم لليأس « طالما لم يتم
اشباع مطالب الشعب الأساسية » ، وفي انتظار ذلك يهزمه دانتون مؤقتاً لا لأن
دانتون على حق ، ولكن لأنه (دانتون) على خطأ .

في المسرحية اخفاق الثورة مؤقت ، ويستمر النضال ، يسلم المناضلون
الثوريون الراية أحدهم الى الآخر عبر الأجيال ، أما في الفيلم فلا علاج للاخفاق ،
وحين يربط المخرج في صورة أخيرة الطفل الذى تحكم تربيته بالرجال الذين تم
تصفيتهم جسدياً ، أى يرسخ توجهه الايديولوجى الذى يحول الانسان الى عجماء
يلجئهم البريق الدامى الذى يشع من المقصلة : تجعل الكاميرا من الثورة كابوساً ،
الازمة التاريخية اذن جامعة ، انها تأخذ قيمة مطلقة وبعداً ميتافيزيقياً .

من الرموز المسرحية الى الرموز الفيلمية : أنواع القمع والابدال والتلاعب

كانت بريزيشفسكا بوسائلها الخاصة تنحو الى الملحمى ، وفي سيرها الدرامى كان السرد
يعلو على الدراما ، وكان العالم غنيا ومركباً ينزع الصفة الشخصية نوعاً ما ، كما عند برخت ، عن
مباريات الصراع الناشئة بين الذات والذات ، ومن هنا الأهمية الشاعرية والفكرية التى تنطوى عليها
مشاهد الجماهير ، ان الابطال الذين يواجه بعضهم بعضاً لا يقومون وحدهم بمسئولية الحقيقة
الدرامية ، وفي كل المواضع التى يظهر فيها الشعب كان يذكرنا أنه هو المصمم والمنفذ للعبة التاريخ
التي تجري أمام أعيننا .

مشاهد الشارع :

ان اللوحة الأولى من الفصل الأول ، وموقعها « في الشارع » ، أمام احد المخازن « تجمع بين

حوالي عشرين شخصا لكل منهم مميزات الفردية القاطعة ، منهم الرجال ومنهم النساء ، منهم الشباب ومنهم الشيوخ ، العمال والبرجوازيون . وفهم تتمثل جميع التيارات السياسية : تيارات دانتون وهيرت^(٩) وروبسيير وغيرهم ، من خاب أملهم (في الثورة) ومن لا يكتثرون بشيء ، أولئك الذين لديهم مقترحات للمستقبل أو ضغائن على الماضي وأولئك الذين ليس لديهم أى من هذه أو تلك . ويدور النقاش في انتظار فتح الحزب ، ان موضوع الحزب هو احب الموضوعات الى الجميع ، ولكنه ان كان يبلور المشاعر فانه لا يتسلط على الناس بحيث يسبهم ماهو جوهرى ، ومن هنا تنوع الموضوعات التي تناقش ، ولكن أيضا تشابه تلك الموضوعات وتقاربها : الحرب والسلام ، لعة السياسة وتأثيرها في الصراعات الجارية ، الدور الأجنبي ، ودور الاحتكارات ورجال السلطة ، وتحرى المناقشة حرة رغم وجود « غير » يتم تحييده بفضل تحكم الجميع عليه وتضامنهم مع بعضهم البعض ، ولكن وجوده هذا ليس بلا فائدة ، فكثيرون هم الذين يصطادون في الماء العكر : ان سلوك صاحب المطبعة يثير الريب ، وتصرفات الجنود والجيش الثورى غريبة ، ولكن من ذا الذى يستطيع ان يقول ان كانوا مذبذبين أم أرياء ؟ أما أعضاء اللجان الذين يضرب بسلوكهم المثل الأعلى في الانضباط فان حذر احدهم يعادل ثقة الآخر الزائدة ، وعلى كل حال فان الساعة هي ساعة البقطة الثورية .

ان فايذا يستبدل بذلك الجمع الحى ، مختلف الألوان الذى تلهيه السياسة ، قطيعا ضئيلا من الممثلين الشاحين ، وبذلك يتم افقار للمنظر بشكل ملحوظ ، ان أناسا مقهورين مستسلمين غير مسئولين أو منغمسين في الأحداث يتبادلون تعليقات مسترة « لماذا المجاعة ؟ » ، « من المسئول الحكومة أم خصومها ؟ » ، ان هذا الشعب ذا الملاحظات الموجزة هو بالفعل خارج اللعبة ، انه لا يعرف الجوع والبرد ولا الخوف الذى يلف المرء ولا الايمان الذى يسانده ، كما لا يعرف عبادة الزعماء الذين يحاربهم المرء ويخشاهم ، بل ويذهب جان كلود كاريير في السيناريو الذى كتبه الى ابعد من ذلك : ان الناس الذين يضمهم أمام الكاميرا يستجيبون لغرائزهم البدائية ، فتارة يهرعون الى احد المحكوم عليهم بالاعدام للتمثيل به ، وتارة أخرى ينقضون على باب الحزب ليفتحوه عنوة . ولولا الحزب والالاعاب لكانت القطيعة كاملة بين الحاكمين والمحكومين . ان صانع القرار لا يقدو بالنسبة للآخرين الا مجرد غريب ، بعيد ، يشار اليه بضمير الغائب .

مشاهد الجمعية (التشريعية) :

وتستدعى مشاهد الجمعية (التشريعية) نفس الملاحظات ، ان بريزيبيشفسكا لاتعامل ممثلى الشعب على أنهم كم مهممل ، ان الكونفيسيون قوة تحظى بالاحترام ومروية الجانب ، حقا ان روبسيير يفرض عليها اتجاهه اكثر من مرة ولكن يجب عليه في سبيل ذلك ان يضع في كفة الميزان ثقله

الفكرى والأخلاقي ، وقوة حججه ، لا مغناطيسية شخصيته وجاذبية صوته فحسب ، وليس رويسير دائما قادرا على ذلك ، ان لجنة الخلاص القومي اذن ليست هى الواحد القهار بل أبعد مايكون عنه . وعلى العكس فان الكونفسيون التى يشلها الخوف فى فيلم فايدا ، المذلة ، المهانة ، المحترلة الى مجرد غرفة لتسجيل القرارات التى تتخذ فى مكان آخر لا يصبح أكثر من ظل لنفسها ، هى تظل مثل الشعب المفترض أنها تمثل : على الهامش .

ومن هنا المفارقة فى المعالجة الجمالية : يتراءى أن فايدا يتنازل عن الخصوصية التى لمصادر الفن السينمائى لمسرح هذا الفن فى حين تحاول بريزيشفسكا ان تتجاوز حدود فنها (المسرحى) ، إن مسرحها ، التقليدى فى الظاهر ، يأخذ بعدا فيلميا ليعطى الكائن الجماعى الذى هو الكونفسيون حياة متعددة وجودا غير قابل للتشكيك .

مشاهد المحكمة الثورية :

ان الاختيار المقارن لمشاهد المحاكمة يسمح بتقييم دقة « معالجة » تدعى أنها لم تترك شيئا للمصادفة ، ان الانتقال المعلن من نظام للرموز الى آخر يعتمد أساسا على قلب مقام الشعب : الشعب الانجائى وذو الحضور هو سلبى وغيابه تام أو يكاد فى فيلم فايدا ، لقد أدركنا ذلك من مشاهد الشارع والجمعية ، ثم تأتينا مشاهد المحاكمة فى هذا المجال بإشارة تفوق دلالتها ماسبق .

ان سر أية محاكمة يلحق الجمهور بركب المتفرج العادى ، ولكن فى هذا الطرف الخارق للعادة هل يتقبل الشعب أن ينزوى بسلبية فى هذا الدور ؟ ان يتدخل — على العكس — لصالح ذلك الذى كان على مر الأعوام وثنه المعبود الذى يستنجد ويطلب تحكيمه ؟ هذا هو ما يأمل فيه دانتون وبخشاه رويسير ، هذا هو التبارى الذى يدور حوله صراعهما النهائى ، والقلق والتضاد اللذان يلفان الفصل الأخير .

ولا يطرح هذا الاشكال نفسه بالنسبة لفايدا قط ، ولن يكون له معنى فى اطار معالجة ، وفيما عدا تدخل متروك بين الفينة والفينة من جانب الشعب فان هذا الشعب يظل مستقرا فى سكونه « الرخامى » ، انه لا يتدخل اذن فى هذه المأساة التى تخصه ، هو يظهر فيها فقط ، لاتشويق ، لانتظار ، ولكن الاقرار النفسى بحقيقة واقعة ، وان كان حقيقيا ان الأمر يرجع الى شعور عاطفى يكتمل فى العزلة وعدم الاكتراث اكثر منه الى فعل يصيبه الاخفاق .

إن اللوحتين الثالثة من الفصل الرابع والثالثة من الفصل الخامس من « المسألة الدانتونية »

اللتين تلفتان النظر بوفرة الشخصيات فيهما وتنوع أدوار تلك الشخصيات وبالديناميكية المسرحية وبما حفل به المجال المسرحي من مستويات وأماكن متعددة (خاصة مايسمى ج . شيرير بالمكان الثالث) بحيث يمكن تكليف جميع الأفعال التي يتوازي حدوثها منذ بداية الفصل الرابع سواء سرا أم علنا ، هاتان اللوحتان تظهران الحد الذي بلغته بريزيشفسكا من السيطرة على فنها عندما وزعت على الخشبة المغمورين وضحايا المجتمع (الطبقي) والذين هم مع ذلك لاغنى عنهم في نظرها لكي توجد في المسرحية أيضا الأدوار الأولى . يعبر الشعب عن حضوره بقوة في الأروقة وحجرات الانتظار ومقاعد المشاهدين في قاعة المحكمة ، يقظا ومرحا ، جادا ومعارضيا ، يفرد في مجموعات صغيرة وينضغط في الحشد الأكبر ، يفوق عدده حتى ماكان يظهر في الشارع عند المخبر ، ان هؤلاء الممثلين الذين هم بلا أسماء فوق الخشبة يظهرون على دفعات عدة أولاها الثامن ثم خمسة ثم سبعة ثم تسعة واختيرا جمع يجعل أى اصطفاء (فردى) شيئا مستحيلا .

ان بريزيشفسكا تحاذر جيدا من أن تنسب الكمال الى هذا الشعب الواضح أنه ليس ناضجا سياسيا وان ظل في تلك الساعات الحرجة قوة لها وزنها ، وهى كذلك لاترفع من قيمة تلقائيتها ولاتحرقها . انها تعرف أن الذكاء الفطرى لاينقصه ، ولكنه يسهل تحريضه وتحريكه ، لذلك تعتنى باتبات ان المؤامرة ليست وليدة عقول مريضة ، ولا هى قرينة وقحة تتحدها العدالة العجول . ان اللوحة الأولى من الفصل الرابع تشهدنا على تحالف المهزومين والمشكوك في أمرهم ، وخصوم الطبقات الشعبية مع « التحريفيين » ، ان الملكيين ورجال الاعمال والجيرودين ينسون خلافاتهم ، ان الفرصة الوحيدة لتجنب المصيلة هى اشغال مؤامرة السجون وتأكيدها كأكبر قدر من الدعم الأجنبي الذي تتوسط من أجله لوسيل^(١٠) وأيضاً ليجندر ، وبالفعل تكرر المؤامرة ، ويعاود ذكرها أربع مرات في المسرحية حيث تتابع من بداية مولدها حتى موتها مولودة في قاعة المحكمة نفسها حيث تحبط الفرقة بالقوة البدنية محاولة تحرير المساجين .

ان هذا المشهد ، الذى لم يقمعه فايدا تماما ، يصبح غير مفهوم في فيلمه ، نرى دانتون يثبت صوب الحشد وسترمان^(١١) يمزق قميصه والحراس يتدخلون بين المساجين وبين الجمهور ، ذلك الجمهور الذى يتأشده دانتون بمرارة عاتبا عليه تبلده ، ولكن لماذا هذا الانفجار المفاجيء ؟ ان المسرحية تصور مؤامرة انقطعت بعد أن بدأ تنفيذها ، أى خطرا حقيقيا ، أما في الفيلم فلا توجد مؤامرة ، كل شيء مرتجل ، ومن هنا الطابع المهوش والمختلق لحدث الجلسة هذا ، في المسرحية ينحج المؤتمرون في تحريك الناس وغلبهم صوت دانتون فيجدهم اليه ، لكن « رجال السلاح » يسيطرون بهم . ولكن هؤلاء الناس في حقيقتهم مذنبون ، ذلك أن تفسخ الفئة السياسية ينعكس عليهم ، واذا كانت المؤامرة قد فشلت فليس لأن الشعب يخشى الجيش بل بالأحرى لأن الشعب لايرتك نفسه بسهولة لمن يريد التلاعب به .

فى الفيلٲ لا يوجد متأرون وإنما أبرياء يشاهدٲم جمع باهت لا يقين لديه ولا وميض ، يصفر ويصفق لا عن اقتناع بل لأن مستوى العرض الذى أمام يثيره : ان المحكمة هى حلبة ودانتون يدافع عن نفسه دفاع الأسود ، ولكن الاعداء فى حكم المؤكد ، كيف لا يتخلج من يشاهد ألعاب السيرك هذه ؟ ذلك أنها فعلا حكاية سيرك ، وما أن يتم النطق بقرار الاتهام حتى يسأل فوكيير تانفيك^(١٢) : أريد اءء ان يضيف شيئا دفاعا عن نفسه ؟ فيرد عليه كامى ديمولان الذى يحنقه الارتياع « يضيف ماذا ؟ لم يقل أى شيء بعد !! » .

ولولا تدخل دانتون لانهت القضية حتى قبل أن تبدأ . ان نفس تلك الءمل المتبادلة موجودة بنصها فى المسرحية ، ولكن فى نهاية اليوم الثالث من القضية ، وليس ديمولان هو الذى يرد على فوكيير ولكن مجموع « المتهمين » (رءا جماعيا) وقد ارتاعوا لأن دفاع دانتون الطويل استنفء كل الوقت فلم يعد ممكنا لهم الكلام .

وينقسم المتهمون فى المسرحية ، بل ويلوم فليير دانتون على أنه ضحى بمسلكه المستفز بتسعة من زملائه المتهمين ، بينا فى الفيلٲ على العكس يكوّن المتهمون كتلة واحدة ، وفليير وحده ينفرد عنهم ، لكن لا يوجد ماييرر مسلكه البارد والمزءرى .

فى المسرحية يتركز الدفاع الذى بينه دانتون مع أصدقائه بقدر كبير من التخييط : على تكتيك التشبث : اتهام من يوجهون الاتهام ، الاكثار من الحجج الأولية والمناورات التسويقية والقاء الخطب على حاضري المحاكمة من الجمهور : عمل أى شيء لنفاىء الءجابة على الأسئلة المءءة ، هناك اذن شيء من النذالة والخداع فى خطبة دانتون ، ولكن الفيلٲ يعكس اطراف الصلة ، ان دانتون وحيد ويءف أنه مدان ، والقضية التى تقام ضءه ليست الا خدعة دنيئة « مجرد شكليات » ، ولأنه لا يءء من يرتفع الى مستوى الحوار معه فانه يءل بشهادة أمام التاريخ ويضرب موعدا للخلوء ! انه يبالغ بلاشك اء يفعل ذلك — على نمط أهل عصره — ولكن مايقوله يمسا فى الشفاف ويحركنا بفضل حقيقة المؤثرة .

فى نهاية اللوحة الثالثة من الفصل الخامس (من المسرحية) يفتضح دانتون أخيرا بسبب احتقاره للشعب . وكان قد كشف عنه من قبل أمام روبسبير الذى اصابه النقرز . (يقول روبسبير « الآن ياءانتون أنا الذى أرغب ان اتقء » المسرحية ٢ : ٣) وفى نهاية المحاكمة عندما يعرف دانتون أنه فقد كل شيء تنجر كراهيته للطبقات الدنيا فى ءمل مهينة « ياءصابات من الءبناء الأقفءار ! يا قطيعا من الأغنياء ! يا اءقر الأوياء ! ايها الءهءاء ! يا حذالة الأءمية ! ... الى آخره . بينا فى الفيلٲ على العكس فليس دانتون بمءقر أخيرا ، ان نذالة الشعب تؤذى رقة مشاعره دون أن توقظ فيه أية ضغينة ، ان الشعب هو الذى يخون نفسه اء يخونه .

ان قوله دانتون « اذن تُقتل الحرية أمام اعيننا ولا تتفعلون شيئا ؟ » التي تتكرر في الفيلم طبق الأصل من المسرحية . في الظاهر — تأخذ فيه معنى ويريقا مختلفين . انها كانت — في المسرحية — عتابا غير عادل ولا صادق . ودانتون هو أول من يعرف انها ليست الحرية التي تقتل ولكنها محاولة اخرب التي تحبط ، وبالتحديد لأن الشعب لا يترك نفسه يساق كالقطيع ، ولكن في الفيلم لانعبر هذه الجملة عن تخفير جارج بقدر متعبر عن لوم متألم ثاقب يبرر بالتالي الشعور بالاحتقار . (لديه) .

ان الفيلم يتميز بتشاؤم تاريخي عميق وبكراهية للانسان سوداء اذا ماتعلق الأمر بالثورات والشعوب ، انه اقرب الى ان يكون معالحة سينائية لمؤلف لاهويسي « حديث في العبودية الاختيارية » .

وفي الحديث الذي ادلى به فايدا الى الصحافة طرح على نفسه هذا السؤال « كيف حدث ان هذه الجموع لم تستطيع ان تسطر شيئا في كتاب التاريخ وقت اللحظة الحاسمة ؟ هذا هو المحزن حقا ، لو كنت اريد ان اهدي هذا الفيلم الى احد لأهديته الى تلك الجموع ، تلك الجموع التي شاهدت واشتركت في كل هذا ، والتي نقلت الرسالة الى غيرها ، والتي تم التلاعب بها وفقدت السيطرة على الموقف ولم تعد تفقه منه شيئا . (ملف قصاصات الصحف الخاص بالفيلم) .

كانت بريزيشفسكا قد حاولت ان تحجب على هذا السؤال ، ومن هنا أهمية السياق التاريخي والاجتماعي في مسرحيتها ، ولكن فايدا يعتمد الى افتقار هذا السياق ، ومن هنا ايضا أهمية دراسة الصراع الطبقي الذي يعتمل داخل جموع المشاركين في اللعبة الثورية في مسرحيتها ، أما فايدا فهو يعمم المواقف والمشاكل ، حقا ان الثورة الفرنسية في نظره ليست لحظة تاريخية بقدر ما هي رحم جميع الثورات وشكلها الأمثل . ومن وجهة النظر هذه فان تفاصيل الأحداث لديه ليست بذات بال ، بينما على العكس تكتسب هذه التفاصيل أهمية بالغة لدى بريزيشفسكا ذات المسيرة الواقعية والمجدلية بأكثر كثير من مسيرته . ان الجموع التي صنعت الثورة واسقطت الباستيل قد تركت دانتون يدان دون أي رد فعل ، وسان جوست يرصد هذا ليبتج ؟ ولكن روبسبير يستبد به القلق منه . انه يراه من امارات كلل (اعترى تلك الجموع) وانقسام قد لا يكون له شفاء بين الحكام والمحكومين جاءا كعاقبة لتركيز اقصى للسلطة وان كان هذا التركيز ضروريا ، ويبدأ روبسبير في اليأس من هذا الشعب ومن نفسه . ان الثورة قد « تجمدت » ولابد من « إعادة الصلة المقطوعة بين الشعب وبينهم » (المسرحية ٥ : ٥) ولكن في سنة ١٧٩٤ كان الأوان في وقت واحد قد فات ولم يبقىء بعد .

ان الفارق في الاشكالية بين المسرحية والفيلم غير محسوس وان كان أساسيا ، ان الاخفاق مبصود بنفس الدرجة في العملية ، ولكن في نظر فايدا يكرر التاريخ نفسه بطريقة مؤسفة ، والشعب

هو القاصر الخالد ، ينقصه النضج وعزمه خائر ، أما بريزيفسكا التى تشترك تجربتها الشخصية مع الشعب على الأقل فى كونها مظلمة بالشجن فهى لم تفقد ايمانها بالمستقبل . يتغير الاخفاق اذن من حيث المنظور الذى ينظر به اليه ؟ والضوء الذى يلقي عليه والدلالة التى يكتسبها ولكن ورغم كل شئ ، لم لا ؟ لم ننكر على فايدا حريته فى الخلق ؟ يمكننا مع ذلك ان نرى لما أدى اليه الموقف الهجومى الذى اتبعه والملاحظ بشدة — والذى يدافع هو عنه بحجة الاسقاط على الواقع المعاصر — من رؤية مائعة للشعب ومن تقديم كاريكاتورى لأعضاء اللجنة ومن افكار للموقف المبسط الى مجرد ميدان مغلق تم فيه الحرب بين الزعماء ، تلك الحرب التى بالغت فيها (على حساب سائر العناصر) مسرحة المونتاج الثنائية بالمعنى المائوى (١٣) .

زمزية المونتاج :

من هنا تلك الطريقة المبسطة التى تضع الخير فى مواجهة الشرير منذ اللقطات الأولى : نرى دانتون الذى يهمل له الشعب منتصرا تحت نظرة روبسيير الهابطة جانبيا من أعلى (اذ نراه) مستترا بنافذة ، وفى نفس الوقت يسمع صوت خلف الشاشة Off يتلو كلمات الانتقام التى نشرت فى صحيفة « الفيو كوردلين » لتصم روبسيير بالعار الذى يلقه وبصوت من ؟ — يا للسخرية ! — بصوت هيرون الذى يشرح له أسباب كره الشعب اياه .

وما نسمعه يؤكد مآثره : دانتون هو سيد الشارع وهو منذ البداية متفتح وسهل ومرح ولا يحمل همًا ، فى مواجهة روبسيير الذى يكمن فى خلوة عرينه ، تمسا ، قلقا وكتوما ، يحاول عبثا ان يخنق بالعنف صوت الشعب الاكبر ، ومنذ بداية المباراة يقال كل شئ . ان الصورة المشبعة بالمعاني تثرثر ، والبلاغ الذى يصلنا فيه اطناب ، والباقي يعزف تنويعات على هذا اللحن ، حتى المقاطع الأخيرة التى تتناول برمزية متعمدة النقيضة Antithèse . وأمام نفس النافذة التى يختفى وراءها روبسيير فى حجرته يمر دانتون على عجلات عربة المحكوم عليهم بالاعدام ، الاخير يتعرض لريح التاريخ العاتية بينما الأول يختفى فى سرير فاقتة .

ان هذه الميلودرامية الكلاسيكية يدعمها المونتاج الذى يعتمد على نظام للمقابلة بين المفتوح والمغلق، بين العام والسرى، بين ماهو زرى فى الحياة (وفى هذا المجال فان المونتير جيرارد ديارديويروغنا) وبين انضباط الأجهزة (السياسية) الدقيق (وفى هذا المجال فان الممثل فوشيشى بجونياك يبرع فى دور المتصجر) ، بين ضوضاء الميدان العام وفوضاه وصمت المكاتب المنذر .

وتسلسل المقاطع فى الفيلم لانفراج عن هذا التعاقب الذى يجدد الرد الفيلمي، فريد الهجوم الوحشى من جانب البوليس على كلمات «الفيو كوردليه» المختلجة وعلى شعبية دانتون. انه العنف

الذى يقابل الحقيقة. وهذه القرصنة بدورها لها لحن مضاد يصاحبها هو باروكية روبسيير المصبوغة بالمسحوق الأبيض، فالجزء الخاص بالاستيلاء على المطبعة مع اعتقال ديسين وظهور الغضب العاجز على كامى ديولان أمام نظرة هيرون المستهزئة يحيطه كالأطوار تماما مقطعان أكثر هدوءا يظهر فيها مصنفو شعر خنوعون يحسبون آثار العرق والحمى من على وجه روبسيير ويضعون على ملامحه الخالية من الانفعال قناعا رسميا، ثم نفس التسلسل ومع لجنة الخصم بين قاعة اللجنة حيث يتقرر مصير دانتون وبهو الكونفسيون حيث يدعو دانتون اصدقائه علنا الى التحقيق في نزاهة رئيس البوليس، كل شيء يتم في سرية المكاتب بالنسبة للبعض وفي وصح المناقشات العلنية بالنسبة للبعض الآخر.

ويكون لهذا التقابل المتواصل أحيانا سمة لا واقعية، ان بريزيفسكا تجد مكانا منطقيا لمقابلة فيليبو ودانتون «في منزل الأخير» ذلك أن تحالفهما في سبيل قلب روبسيير وانتزاع السلطة من اللجنة وبالقدرة اذا لزم الأمر يحتاج بالفعل الى حد أدنى من الحيلة، وفي الفيلم يتم كل شيء علنا، بل يكاد يخاطب به جمهور المتفرجين نفسه هذا هو البعد عن الواقع الذى كأن كورنى يقبله مكرها التزاما منه بوحدة المكان (فرى فى احدى مسرحياته الزعيم الروحاني سيتا يتأمر على أوغسطس بالقرب من نفس بابه) ولكن فايدا يقبله دون أى ضيق بالاكراه ومع ذلك فلا شيء (فى الفن السينمائي) يبرر ذلك (أو يختمه)، اللهم الا الطموح الشعري - الايديولوجي الى اداة التناقض بين عالمي الظل والنور، بين المناورات السرية التي يمارسها رجال الأجهزة والمسيرة البريقة التلقائية التي يضطلع بها الشرفاء من الناس.

في المسرحية يصعد روبسيير الى منصة الدفاع ليتولى بنفسه الدفاع عن هيرون، ولايجرؤ دانتون على التدخل. وعينا يطالبه بوردون^(١٤) بذلك. ان دانتون يهجر صديقه يائسا بعد ان كان السبب في توريطه، أما في الفيلم فـ: الهجوم على هيرون بدافع الاخلاص للوطن من جانب اللجنة ليس الا مؤامرة مريبة ضد دانتون دون ان يعرف من ذلك شيئا. ويرد الاجتماع السري الذى يجر فيه بانيس دانتون ان انتصاره ليس الا سرايا بل يحتمل ان يسرع بنهاية: على بهجة الدانتونيين ونشوتهم بالنجاح. وهذا يعطينا المونتاج المتتابع التالي: -

اللجنة (-) // بهو الكونفسيون (+) / قاعة الكونفسيون (+) // اللجنة (-) البهو -
الاجتماع السري (+) / -

ونجد نفس التعاقب في مشاهد المحكمة: في الكواليس ترد المواجهة - والمبطنة مع ذلك بواقيات للاصطدام - بين محركى القضية الحقيقين على المشهد العلني الذى يلجأ فيه دانتون الى ضمير الشعب ضد قضائته الذين تنكروا له. ان المدعى العمومى يتهم بدوره سرا!

وتعتمد المقاطع الثلاثة التالية على نظام للمواجهة أكثر تعقيدا:

— روبيسير في الفة-غرفة، يعذبه الشك (+)

— روبيسير في وضع العرض في أتليه (الفنان) دافيد^(١٥)، موضوعا على مقعد بلا مسند بقصد المبالغة في قصر قامته، تجريب أكثر من وضع أكاديمي إستعدادا للاحتفال الرسمي بالكائن الاسمي^(١٦) في حين يخبره فوكيه بالخرى السىء الذى تأخذه القضية (-)
— مود الى قاعة المشاهدين في المحكمة حيث يدافع دانتون عن نفسه ببسالة (+)

ان روبيسير... ذلك الذى يترك نفسه على سجيته من باب الاستثناء، متضاد مع روبيسير... ذلك جاز في تعجير مايتبقى من روبيسير الأول، هو ازدواج السلطان الذى يبسط... وعلى العكس فان دانتون هو هو نفسه بالكامل في كل فعل من أفعاله، ان اتليه دافيد حيث تصاحب المقتات والحركات يقابل المحكمة وغليان غضبكما، ان دانتون يصارع الموت بينما روبيسير يتساقط... لصالحه الخاص — اخلود....

ان فايدا يعيب على بريزيسفسسكا انها «خورت في التاريخ تماما بحيث يكون روبيسير وحده على حق»، أما هو — كما يدعى فقد اعاد التوازن: «ان الدراما الحقيقية هي في كون الطرفين على حق» والحقيقة ان بنيان الفيلم وإيقاعه وموسيقاه تشكلان بحيث لا يقران غير وجهة نظر دانتون وحده، وبالفعل لم تعد هناك مسألة، وانما بطل قضية يفرض نفسه في دراما تحمل اسمه دون ثقل مقابل في نفس هذه الدراما.

المسألة الدانتونية: أية مسألة هي؟

ولا يكفي لبناء تلك الصورة لدانتون سلخ روبيسير، يجب اذن قمع كل معطيات المسألة المذكورة التى استخدمت في المسرحية، ان فايدا لا يجهل ان بريزيسفسسكا قد ظلت دون الحقيقة، وهو لا يظعن في ادلتها ولكنه يقلل من قيمة تلك الأدلة لصالح العمل.

يقول فايدا «قال لي احد المستشارين التاريخيين للفيلم — البريسور ياجكفيتش — أنه حتى لو أمكن وقتها تملك جميع الأدلة ضد دانتون التى ظهرت فيما بعد لما كانت أية محكمة لتحكم عليه بالاعدام، واطن ان دانتون كان واعيا تماما بذلك».

وهنا نفهم لماذا حذف فايدا تدخل مبعوث «بت»^(١٧) (المسرحية ٣:١) إذ كان سيعد فعلا احرق ان يتم توصيف دانتون كخائن ميلودرامى يفخر أمام الجمهور بالخدمات التى اداها للعدو. وفي نفس اللوحة يكتسب التعديل المضفى على مشهد انلقاء من وسترمان دلالة أبعد وان كان أساسه اضعف، ان وسترمان الذى طار صوابه من جراء اعتقال انصار هربرت يدفع دانتون الى الحركة بأقصى سرعة، ان الاستيلاء السريع على اللجنة هو فرصته الوحيدة في الخلاص، وحين يطالب أن يفسر ما قاله

يتعتم ويتراجع. ثم «يتطلع» ما كان يريد قوله، «أوه، لاشئ بالتأكيد، لاشئ مسمى في الحقيقة»، ولكن مع كل هذه التعديلات السريعة التي تسير في عكس الاتجاه (يتفعل ولكنه يتكلم بصوت خفيض)، «افترض انهم عرفوا انك أنت الذي عقدت الاتصالات بباتز، وكل حكاية شركة الهند هذا، وكل هذا ليس شيئاً، فكر قليلاً كيف سيكون سهلاً بعد ذلك امتناع انك كنت تريد منصب قاضي القضاة، وانت تعرف ان التكنولوجيا في درفهم سي تسير الجرائم، ان الخيانة هي دعاية اذا قورنت بها، اذا اكتشف كل هذا فقد انتهى أمرك». ولاشكك دانتون في الأساس السليم لكل تلك الاتهامات، فشركة الجريمة لا يكذب بعضهم على بعض، ولكنه يتضاحك سخرية بالخطر لأنه يظن أنه يمان من العقاب.

أما في الفيلم فيجرب ذلك في: هو الكونفسيون «الجنرال» وسترمان في ربه الرسمي يقترب بسرعة من دانتون، لكن يعرض عليه .. استلان! لقد أشرب من قبل الى مثل تلك اللا واقعية بخصوص المناومات مع هيبو. وفي الحقيقة ان التأثير هنا جتيف، ان فايدا لايقبل تلك اللاواقعية مكره، ولكنه على العكس ينشدها لكن ينزع عن «الاستناد»، مصداقيه، ان مبادرة الجنرال وسترمان اللا واقعية غير التهم، كيف يمكن ان دانتون استطاع في أي وقت من الأوقات ان يمزج مع رجل عسكري بهذه الصاوة؟ حقا انه لايمكن لهذه المؤامرة ان تكون جادة، الا اذا نعلق الأمر باستقرار أو بفتح، وهو احتمال يواجهه دانتون ولكنه سرعان مايفله.

في المسرحية يقر دانتون متواضعا بأنه «اغبي الأغبياء فيما يخص السياسة» لكن الذكاء الفطري لاينقصه، وهو يعرف عمما يتكلم.

ان صورة الجنرال معدلة بالكاد في الفيلم، كما أن اقواله قد مسها التعديل بالكاد، لكن هذا القليل يغير الكثير، وعندما يضطر الى أن يفسر كلامه فهو يتعلم كما في المسرحية ولكنه لايتلع ماكان يريد قوله «أوه. لاشئ محدد، لاشئ، بذى خطر، ولكن افترض انهم تحدثوا عن منصب قاضي القضاة وأن اسمك قد ذكر، كان دانتون يريد التكنولوجيا، أي نعم. تماما. شائعة. شائعة واحدة تجد نفسك بعدها صائعا!!» إن ما يجعل دانتون غير محص ليس هو حقائق الأفعال، كما في المسرحية. انما مظاهرها، ثم تعد المشكلة هي مافعله دانتون ولكن ماتأمله بل ومافكر فيه، واحتمال ان يكون محس شك. وشائعة واحدة تكفي لضياعه فيما يبدو، ويلاحظ أن فايدا قد حذف كل اشارة الى باتز والى شركة الهند، ان تورطات دانتون في عالم الاعمال الملوث كان من المحتمل ان تنزع عن «الشائعة» وهيتها، ويبقى الاتهام بالطمع في التكنولوجيا، ولكن في هذا المجال ينتاب كل الناس الشك في كل الناس، ودانتون الذي ليس عضوا في أية لجنة والذي لايتصرف بأمره أي «جهاز»-والذي لايملك سوى الشارع لايقبل مصداقية بالنسبة لهذا الاتهام عن روبيسبر نفسه (يراجع مشهد سان جوست في الشارع وهو يمزق «ملصقا» ينادى بسقوط التكنولوجيا كان معلقا أسفل بيته).

ويوم جلسة اللجنة الأولى ، في المسرحية كما في الفيلم تنهال الاتهامات على دانتون ويتم اللجوء الى « أمار » لمجابهة ريب روبسبير وشكوكه ، وشهادته في المسرحية مليئة بالخدع المضحكة ، والفيلم يلجأ الى أمار ايضا ولكن هذا الشخص لا يضيف الى معلوماتنا شيئا ويبدو بوضوح أن روبسبير لا يهتم بشهادة قليلة المصداقية الى هذا الحد .

وساعة المقابلة التي تجرى في مقهى « فوا » يعرض روبسبير على دانتون العفو عن جرائمه واختلاساته اذا انضم الى الحكومة ... « أنا اعرف مصدر ثروتك ، ومساوماتك مع العدو لمساعدة الملك على الهرب ، والتاج ، والسلام ، لاشئ أكثر من ذلك خطورة في صحيفة سوابق أى انسان » . (المسرحية ٢ : ٣) .

أما في الفيلم فلا ينطق روبسبير بأى اتهام محدد ، انه يجسم أمر شائعة ما ... « يقال انك تتآمر » ويبدو عليه بوضوح انه هو نفسه لا يصدق ذلك ، وتغير المقايضة المعروضة فحواها ، ليس العفو (هو ما يعرضه روبسبير) فلم يعد له ان يتم على جرائم غير موجودة ، وانما الحياة الآمنة اذا أوقف دانتون هجومه على الحكومة ، ويستعمل روبسبير كلمات مغلفة بأكثر من الكلمات التي في المسرحية . ولكن التهديد واضح والحركات التي يأتي بها الممثل (لدوره) تبعث على القلق .

وفي اللوكسمبورج (المسرحية ٤ : ١) عندما يلوح دانتون الى « شابو » (١٨) واصدقائه باحتمال اغفائهم ، يفرض ان يتورط في أية اتفاقات مع الأجانب ، ويرتجف شابو غضبا وهو يردد « الأجانب !!! ، ومن الذى قدمنا الى باتز ؟ ومن الذى خطرت له فكرة الابتزاز ؟ من الذى اقنعنا بالاشتراك في التزوير !!! وتتابع المجموعة احداث المشادة ويسلها ذلك بشدة ، وفي الفيلم حذف هذا المشهد ، لا يلتقى دانتون بشابو وشركائه الا على « بنش » المتهمين ، وهو يصدم بذلك ، هذا الخلط بين الأمور السياسية والحقوق العامة ليس هو الدليل القاطع على أن القضية مدبرة ؟ ان دانتون يدين هذا « الاستنزاء بالعدالة » مثيرا بذلك بين جموع المشاهدين « همهمة استحسان » .

في المسرحية ايضا تم غش أوراق اللعب . وكما يعلن فيليبو ففي القضية السياسية تنتهى اللعبة قبل أن تبدأ « ان ما يفقد السياسة ليس اعتباراتكم الأخلاقية ولكن قوانين الميكانيكا الصارمة » ، ولاشك أن بريزبيشفسكا تحاول جاهدة ان تفهم منطق هذا النوع من القضايا وضرورتها ، ولكن مانتظهم منها يحول لفايدا الحق في ابراز ماهو مؤلم وكريه فيها ، ومعالجة ماهرة ، ففي المسرحية يحاكم الموظف الخائف (في دانتون) ولكن السياسي (ن) هو الذى يدان ، ومن هنا لا يخطئ فايدا حين يجعل من دانتون ضحية من ضحايا أمور الدولة العليا ، وأولئك الذين يغيثون ابعاده لأسباب سياسية يختمون بنواحي ضعفه الاخلاقية ويتم بوضوح تحديد كون فساد دانتون ذا صلة بالخطط السياسية التى يمثلها ، يمكن ان يخشى أى شئ من جانب رجل يبيع نفسه . وبين احتياجاته الى المال وخياناته المتعددة توجد صلة واضحة .

لقد رأينا أن الفيلم يتجاهل كل شيء عن هذه المسألة ، ان دانتون ليس فاسدا ، انه رجل يحب الحياة قليل التمسك بالمبادئ ونواحي ضعفه هي الدليل على إنسانيته ، وفيهم اذا كانت تصدم أبناء عصر التنوير المتمسكين بتقواهم ، سليلو مونتسكيو وبخاصة روسو اولئك ، أمثال فيليبو ورويسير الذين يرون الجمهورية والفضيلة شيئا واحدا .

الأخلاق والسياسة :

تطور مسرحية برنيزيشفسكا ديالكتيكية للأخلاق والسياسة لا يشوبها النهاون ، وهما يتعارضان في البداية كما تعارض الاطروحة مع نقضيتها ليقودا في النهاية الى طباق يتجاوزهما معا ، وفي التحليل يبدو تماما ان للأخلاق آثارا سياسية وان للسياسة أبعادا اخلاقية ، ان دانتون هو سياسيا خطير لأنه ليس شريفا .

ويلو فايذا هذه الاشكالية التي يقلب ويفرق نغمتها ، فالأخلاق والسياسة المتعارضان بشكل أكثر راديكالية يحتفظان في الطباق ببقايا مما كان يفرق بينهما ، ان للسياسة آثارا المخرافية وكثيرا ماتكون السياسة « قدرة » لكن للأخلاق بعدا سياسيا لا يمكن انكاره فيظهر أن دانتون سياسيا خطير لأنه شريف ا ان الرجل العادل هو الذي يسبب الازعاج ، وكذلك الرجل القوي الذي تثير شعبيته الرعب ، يجب اذن اخضاعه أو اهلاكه ، ولا نعلم كثيرا الوسائل التي تتبع أو الاسباب التي يحتاج بها .

ان المسرحية لاتخفى كون ذلك الزمان خاليا من الرحمة والعالم رهيبا ، والغد الذي يبشر بنفسه يدق اجراس مستقبل افضل هو بعيد ، لكن كما في اكثر التراجيديات اظلاما يبقى رغم كل شيء أمل مرهف .

ان الفيلم يدين بلا نقض ولا ابرام الجنون الثوري الذي لايلد قط غير الشمولية والارهاب . ومن هنا لحن المقصلة هذا الذي نشره الموسيقار برودروميدس فكان بذلك مغلصا لأدق نيات صاحبه واختفاها . لم يفقد الأمل بأكمله لكن المستقبل ، اذا خرج من الزمان واسقط على المكان ، لن يكون هنا .

دانتون اليوم :

ان برنيزيشفسكا لاتحتمى بالتاريخ لكي تهرب من عصرها ولكن لتبحث عن اجابات على المسائل التي يطرحها عليها هذا العصر ، انها تكتب في يوم ١٠ سبتمبر ١٩٢٧ الى صديقها سلونيمسكي قائلة « نحن نحيا قرنا وحشيا في عالم وحشي ونحن أنفسنا وحوش » ان شعورا مأسوياً بالحياة يدفع عملها ونجاحه ، رويسير الذي في عملها ، ذلك الذي جره منزلق محتم بعيدا عن الهدف الذي

كان قد وضعه لنفسه ، ان اخفاقه وبأسه والطاقة التي يستمدّها ليغالب ذلك الاخفاق واليأس : لكل ذلك نبرة شخصية . وفي تلك الفترة التي كتبت فيها المسرحية ، في نهاية العشرينيات والحرب العالمية الثانية تذّر بالوقوع ، وصراع الطبقات يمتد ويتفاقم مسببا في كل مكان تركيزا للسلطات ! انها دكتاتورية ييلسودسكى . وعلى حدود بولندا يكتسب كل من النظامين الاشتراكي والرأسمالي زعماء أقوياء وكأنهما يريدان احكام المواجهة . انها ظروف رهيبية وبريزيشفسكا-ترتعد من تطرف أية دكتاتورية ومع ذلك لا يخطر ببالها أن تسوى بين النازية والسالينية بحجة الاستبداد المشترك أو ان تفصل بين الأشكال السياسية ومحتواها الاجتماعي أو بين المؤسسات وروابط القوة . انها لا تيأس من المستقبل حتى وان كان المنعطف الذي يأخذه يصيبها باكتئاب عميق ، ولا هي تشك في دلالة التاريخ حتى وان تنكر هذا لنفسه ولدروسه ولاهى أخيرا تتخلى عن الثورة حتى وان حملت هذه في داخلها الشر جذريا . »

ان تواتر الشر والخير هذا في التطور الحتمى للمسيرة الثورية يعطى « المسألة الدانتوية » كل موتها ومفارقتها ، وهو الذى ينقذها من البلى الذى يصيب « الموضات » الايديولوجية ويحفظ لها حتى اليوم نوعا من المعاصرة .

ينفى فايدا عن نفسه أنه اخرج فيلما « للظروف » : فلا دانتون هو (ليش فاليسا) ، ولا روبسيير هو (الجيرال يارورلسكى) ، (ويقول) « اسى أنكر تماما ، رغم ما يحاول البعض أن يجعلنى أقول ، ان يكون الأمر متعلقا بأية اشارة مهما كانت ملتوية الى الموقف البولندى » (هومانيتيه ١٩٨٣/١/٧) . ولقد كان يمكن بكل سرور ان نصدقه لو أنه عرف كيف يصمد أمام الاسقاطات الساذجة والمفارقات التاريخية الموجهة والاشارات الكلامية غير الثاقبة التى تحتفظ بصلة ذات طابع مجادل مع الظروف الحالية المباشرة ، مثل طواير النساء السلافيات والشالات على اكتافهن يصطففن أمام أبواب المحال التجارية ، والاشارة الى حرية الصحافة التى لا تدرى موسكو عنها شيئا ، ودانتون ... فاليسا الذى يستفتى ويأخذ بشهادته عن تهاون الرعماء الذين تم اقصاصهم ، والتلميح الى البوليس السرى والمجرم الذى يقوده ، والتشهير بالمتفرجين الحاملين المكتمين في عزلة « مكاتبهم » .. الخ ، ان الأمثلة تتتابع بوفرة ، ولا يكاد المرء ينتهى من ذكرها ، واذا فمن الصعب الانكار .

ولكن من الصحيح ايضا ان فايدا يتبقى ان يعطى عمله ثقلا ذا أبعاد تفوق ذلك ، وتفوقه الى الحد الذى تبدو فيه معا هائلة وتيسيطية ، هذا اذا لم نأخذ في الاعتبار الرونق المطلوب ان يضيق الاعلان على منتج يراد بيعه : « العالم الغربى ، ذاك هو دانتون . عالم الشرق هو روبسيير ! » ان فايدا يحنى نفسه على التوقيت المناسب لفيلمه الذى يستجوب حكومة فرنسا الاشتراكية ، ومن عجب أنه يطلب من بلد لم يكد يركب الحافلة ان يهبط منها في الخطوة التالية « في أية لحظة تتوقف الحكومة الاشتراكية ؟ الى اين نذهب ؟ اين يجب ان نذهب ؟ الى أى مدى ؟ (قصاصات

(الصحف) ومن الواضح ان الفيلم يخلص اكثر ما يخلص دول الكتلة الشرقية (التى لايسميا فايدا بالدول الاشتراكية) : السلطة الشمولية ، تحريك الجماهير ، محاولات فرض الوصاية على الفن ... الخ ، ان فايدا يظن أنه يكتشف فى الثورة الفرنسية « جرثومة كل العناصر التى تم تطويرها بعد ذلك » والتى كانت موضع خبرته الشخصية طوال حياته ، ولايتخلجه الاحساس بأنه لايعامل التاريخ بنزاهة ، ولكنه فحسب يتسول منه مايعينه على التحديث . وهو اذ يقود عملا فنيا مشتركا انتاجه بين فرنسا وبولندا « مع إسهام وزارة الثقافة و (مؤسسة) الفيلم البولندى » يدعى أنه — تحت ضغط الحرص والدبلوماسية — يمسك بالميزان العادل بين « العاملين » : (ويقول) « إنه من الصعب دحض روبيسير ، ولكن حجج دانتون على العكس هى قوية جدا لينا . التوقف ؟ الاستمرار ؟ هاهو سؤال لم يجب احد عليه بعد ولذا كان من الصعب أن أقدم أنا عليه إجابة ما (قصاصات الصحف) وفى الحقيقة أنه يقدم تلك الاجابة دون أى لبس ! فمبدأ البداية يتضح ان اختياره قد استقر .

ان بريزيشفسكا تفكر وتساءل ، أما فايدا فيسوى حساباته ، ومن الممكن أن نفهمه ، ولكن من المؤلف ان يعم هذا على حساب « الكيف » فى العمل الفنى ، لقد جعل من مسرحية لايقصها العمق منشورا لايرهب نفسه بدقائق الأشياء والأحوال .

ان بريزيشفسكا تصور لحظة من مسيرة طويلة : ان الشعوب تتحرر بثورتها وبثوراتها حتى وان كانت حبالى بالاخفاق اكثر منها بالنصر ، ان ١٧٨٩ و ١٩١٧ يسجلان مرحلتين رئيسيتين على طريق اعتناق الشعوب ، وبريزيشفسكا توقع بمسرحيتها فى هذا السجل ، وهى تعترف أنها « غير قادرة على اقتراح شيء للمستقبل اللهم الا اذا كان على أساس قياس الأحداث على بعضها » ان التاريخ الذى يشبه نفسه احيانا يتجاوز نفسه دائما دون تكرار .

أما بالنسبة لفايدا فعلى العكس ندور فى دائرة ، أن نفس الشطط يؤدى الى نفس الأخطاء . والسؤال الذى يستبد به هو اذن : كيف سنتوقف ؟ ان قياس الأحداث على بعضها يخفى لتحل محله الحكمة ! والتاريخ الذى يشبه نفسه دائما يكرر نفسه دون ان يتجاوزها .

كيف يمكن فى حماء الفعل الاحتفاظ بالصلة مع القاعدة ؟ ماذا فعل لكى لايتبع تشخص السلطة تدخل الشعب المتقن فى صنع تاريخه بنفسه ؟ لاشك ان الحشود الشعبية اليوم اكثر وعيا وافضل تنظيما ولكنه حتى هذا لاينفى حتمية لامفر منها لتركيز العملية كلها حول افراد يكونون هم الزعماء ، بل وأكثر من ذلك ، حول زعيم واحد (خطاب بريزيشفسكا الى سلونيمسكى) ، ذاك هو « الشر الجنزى الذى فى الآلية الثورية » . هو التساؤل الذى أثاره فوفيل . أولئك الزعماء الذين يفرضهم الموقف والذين يصعب التحكم فيهم الى هذا الحد يجعلون من الدكتاتورية تهديدا دائما

وانحرافا يكاد يكون واجبا ، وليست هذه الدكتاتورية بشر في حد ذاته اذا كان الذى يمارسها اسمه روبسير ، أو اذا كان اسمه دانتون ؟

في نهاية العشرينيات كان هذا الاشكال معاصرا ، فكم من الفوغاليين وقتها لم يضلوا الحركة الشعبية ؟ وكيف كان يمكن تجنب ذلك اذا كانت الاكاذيب دائما أقرب الى متناول الشعب من الحقيقة ! يجب اذن ألا يستهان بغوغائية دانتون ولاسيطرته على الجماهير « بالطبع ان الرجل المستنير يتسم بحزن ، ولكن مخ الشعوب ليست فيه استنارة (...) يا أنتوان لو ان دانتون كان أمهر من ذلك لاستطاع استعادة الملكية في أقل من شهر » (المسرحية ٢ : ٤) ان روبسير يعتبر على سان جوست الشاب أنه يحمل من دور الايديولوجيات ومن سلاح الدعاية ومن قوة الكلمات « الكلمات ! أو ليست الكلمات هي التى أطارت كل قرى فرنسا شظايا في سنة تسع وثمانين ؟ من الذى يساند ايمان الناس ؟ ما الذى يعطى الثورة معنى واتجاها ؟ بماذا تعبر حياة الانسان الروحية عن نفسها ؟ الكلمات ! » (المسرحية ٢ : ٤) ، نحن نعرف ان الأفكار والكلمات التى تعبر عنها تكتسب قوة مادية حين تمتلك الجماهير ولكن هذا ينطبق على الأفكار الحسنة كما ينطبق على الأفكار السيئة ، على تلك التى تنير للشعوب مصالحها الحقيقية وتلك التى تودى بها ، ان المهلوسات الخطائية على طريقة دانتون والاقتاعات سلفا التى تفيد منها الرجعية لها في البداية ثقل يفوق ثقل الايديولوجية العلمية التى هي في خدمة التقدم .

طالما لم يسقط الشعب بعد أن يذرو بذور الحقيقة من فم الكلمات فسينصرف كالأعمى ، مطمئنا الى يد من يقوده وان قاده الى التيه ، واذا كانت الدكتاتورية تفرض نفسها بعد اعدام دانتون « فان معنى ذلك أن الشعب ليس بقادر وحده على حكم نفسه ، ومن ثم يترتب بذاة أن الديمقراطية — وهى أساس حياة الوطن — ليست الا وهما باطلا » (المسرحية ٥ : ٥) واذا كان الأمر كذلك فقد أخفق روبسير ، وهذا الاخفاق مع ذلك لا يجعل دانتون هو الذى على حق ، ان احتقار هذا للجموع يقل ذكاء عن احترام روبسير لها والذى خاب أمله . وكما يذكر سان جوست صديقه الأئس فان الجموع « هي ايضا التى استولت على الباستيل والتى نفذت الى قصر التويلرى ، وفيه ربما خدشت « الباركية » قليلا ولكنها لم تأخذ ملعقة واحدة معها على سبيل الذكري ، وهى أخيرا التى لم ينتزع منها منظر عودة الملك الثلاثة من فارين آهة تحية واحدة » (المسرحية ٥ : ٥) ان يأس روبسير العميق من الجماهير هو بحجم حبه لها ، ولاتشابه اذن مع الاحتقار الذى يمكنه أمثال دانتون لمن هم دونهم طبقة ، أولئك قد اختاروا معسكر السادة ليمارسوا منه المجهورين .

ان المأساة تولد من الانقسام بين وعى الشعب والمتطلبات الموضوعية التى يفرضها الموقف ، وهذا الانقسام هو الذى يجعل تركيز السلطات بل والدكتاتورية شيفا حتميا ، ان بريزيشفسكا على

اقتناع أنه في سنة ١٩٢٩ بدأ الانقسام يقل . ان الشعب يتكون ويتعلم ويظفر باستقلاله ، ويبدأ بتحقيق ماكان يبدو مستحيلا في عهد روبسيير .

لكن الاشكالية التي يتم تصويرها في المسرحية تحتفظ براهنتها ، ان الحقيقة الثورية لانفرض نفسها من تلقاء نفسها كبدية بسيطة ، ان نوعا من الانقسام يظل طويلا ، ومن هنا ضرورة احلال دكتاتورية الشعب محل دكتاتورية البورجوازية ولو لفترة وجيزة .

ان دانتون الذي يصوره فايدا لا يشارك ذلك الذي تصوره بريزيبيشفسكا نفس احتقاره لساير الطبقات ، أولا لأنه لا يوجد في الفيلم طبقات ولا صراع بينها ، وثانيا لكون هذا الاحتقار سيؤدي الى عكس الهدف المرتجى ، ان دانتون يائس مثل روبسيير ولكن المسألة لم تعد مسألة عجز وقتي أو عمى عمره لحظة انما هو ثاقب النظر بأكثر مما يجب وللأسف فان يأسه له مايرره تماما ، ليس الجمهور المنزل المتغير بذلك الذي يمكن الوثوق بكلامه .

الحرية أم المساواة !

ويجمع فايدا بين نسختين لنفس المشكلة ، تلك التي كانت في القرن التاسع عشر تضرب المساواة بالحرية وشبهتها الممسوخة حاليا التي تواجه الديمقراطية بالشمولية ، فريد دانتون على روبسيير الذي يؤكد « اننا قمنا بالثورة لنحقق للشعب المساواة » بقوله « لكنك تقضي وقتك في قطع الرقاب التي تطول ! » وبالفعل لكي يفرض المرء المساواة يجب ان يجرم في حق الطبيعة البشرية ، بل وهذا الاجرام ايضا لا يفيد في بلوغ النتيجة المأمولة . ماقيمة المساواة دون السلام ، والعدالة ، والحرية خاصة ؟ لاشيء سوى الفاقة والارهاب ... هاهو ذا بحق ثمن مذهب المساواة الذي لم يعرف احد اصلا كيف يتكيف معه .

الحرية أم المساواة ؟ ان فايدا في مجلة « ايمانجو ٢٠٠٠ » يدلي بالتساؤل التالي « هذا التناقض. المأسوى : ايجب التوضيح بشيء أو بآخر وان وجب فهاذا في سبيل الابقاء على الحرية ؟ » ومن عجب ان الفيلم يتفق مع نيوليبرالية مخبوية تواكب رأسمالية ديناصورية وحشية لم تنفرض بل عادت لتكون احدث طرازا .

في اللوكسمبورج (المسرحية ٤ : ١) حيث كان المهزومون غقب كل أزمة سياسية يتكأون بعضهم على البعض ، يعتب اثنان من الجيرونيين على كامى ديمولان مسفوليته في تصفية حزبهما ، ان كامى ليس ضحية بريئة ، ان الدم يلطخ يديه . وينرى اثنان من الملكيين للدفاع عنه

ويقول أولهما «دعوه في سلام ! ان صحيفة «الفيو كورديلييه» قد أثابت تماما عن اخطاء (صحيفة) « المدعى » ثم يقبله ، والثاني يشكره « باسم فرنسا » كما يقول واضعا النقط فوق الحروف دون أى تحكم ، واذا يحس ديمولان بثيء من العزاء يتآخى معها ، وحين يكتشف أن من بين احضانه هما الكونت ديستان والفيكونت ديستان « يتراجع بغتة كالملدوغ » ثم يضيق من اضطرابه ويصافحهما ، ان الدرس واضح وشديد الحالية في نظر بريزيشفسكا : من يهاجم اصدقاءه يحتضن اعداءه ولا يلبث ان ينضم اليهم : ان اعداء الأسمى هم حلفاء الغد ، فإن هذا بالفعل هو الدور الموضوعى أمام التاريخ لصحيفة « الفيو كورديلييه » ، وبخاصة للعدد الشهير السابع منها ، وهذا هو منذ الأزل منطق صراع الطبقات الذى لا يرحم .

انه في معتقل « الكونسيرجرى » الذى هو عتبة الموت حيث ينقل هذا المشهد منقوصا ، يعبر دانتون رواقا معنا بين سجينين من المحكوم عليهم بالاعدام الماثلين وراء قضبان الزنازين وتمتد نحوه الأيدى ، من يصافحه ومن يناديه ومن ينشب فيه اظفاره فجأة يصارحه بمقده وشماته فيه لأنه قد اشتبك بدوره بين تروس الآلة التى بدأ هو تحريكها ، ويحتمل دانتون آلامه وقد اغرقه كما نعرف شعوره هو بالأثم ، والاشارة الى تصفيات الستالينية واضحة ، ومن الصحيح أنها تركت في ذاكرة الشعوب الاشتراكية اثرا لا يمحي .

ان فايدا يتجاهل في نقله المنقوص تدخل الملكيين . وقد تكفلت الحياة على طريقها الخاصة بتعويضه عن ذلك النسيان ، إن جملة « أسى دى فرانس » (ملاح فرنسا) الملكية تنهى نفسها على كون فيلم فايدا — الذى خطط ونفذ لاعداد الفرنسيين لاحتفال لطريقة لائقه بالعيد المئوى الثانى لثورة ٨٩ — هو في الحقيقة « احد منشورات الثورة المضادة » وتضيف هكذا يتحدث الأمراء « لننصف في نفس الوقت فايدا لأنه جرأ على أن يتهجم على مفهوم معين للثورة الفرنسية (...) أما — الملكيين — فنعرف جيدا ما يجب علينا » (عدد ٨٣/١/٢٠) وآخرون مثل الأمير يونانوفسكى^(١٩) يقولون ببساطة « شكرا يا فايدا ! » وآخرون ايضا مثل بيير أندريه بيدون اعجابهم بفايدا لأنه « على غرار دانتون هذا نفسه يريد ان يبقى داخل بلاده بناور لمقاومة الشيوعية معرضا نفسه للخطر بدلا من أن يختار مفاهه ويعلم منه موقفه ضد الشيوعية دون أى خطر يصيبه (روك ٨٣/١/٢٩) ولكن — يضيف بيير أندريه وقد سال لعبه — « هل يكفي هذا ؟ ان هذه الفرضية المذهلة يمكن شرعا أن تقلب على وجهها الآخر : لماذا وجب على فايدا — الذى التزم داخل بلاده بلغة الحقيقة والثبت دائما شجاعته وذكاءه — ان يقوم خارج بلاده بارتكاب ذلك العمل الملىء بالتنازلات المقدمة الى المواضع الايديولوجية ، التافهة من الناحية الفكرية ، والمخيب للآمال الى هذا الحد على المستوى الفنى ؟ ذلك أننا لانسى العظيمة المأسوية في فيلم « الرماد والماس » والقوة والمرارة في فيلم « رجل من الرخام » والقسوة الممزقة في فيلمه « بلا مخدر » ، غير مضطرين ان نذكر عناوين اخرى لاعمال ذات أثر من تراث سينمائي بهذا الغراء .



إنها مهمة محزنة أن يأخذ الكاتب على عاتقه أن يبرز كون فنان حظى من قبل بحب هذا الكاتب واحترامه قد أتى عملاً (فنياً) آنما بقدر ما يبدو كذلك من الصلف وبلا جدوى أن يلقنه درساً .

ويظل دانتون (الفيلم) مع ذلك وثيقة بالغة الأهمية في سياق تاريخ الأفكار وصراع المذاهب .

على هامش المقال

اجرى المؤرخ آلان ديكو حديثاً مهماً مع روبسيير في العدد ٣٣٦ من مجلة Historia الصادر في نوفمبر سنة ١٩٧٤ وإن كان تخبر إجابات روبسيير من النصوص التاريخية الأصلية دون أن يغير فيها خرقاً ، ورداً على سؤال حول اعدام دانتون قال روبسيير :

« وكان دانتون أعدى أعداء الوطن لو لم يكن أيضاً أندهم ، يدبر جميع الجرائم ويتورط في كل المؤامرات ، بعد المحرمين بأن يهبهم حمايته ، والوطنيين ولاءه ، كان ماهراً في تبرير الخيانة بأعذار تمت الى الصالح العام كانت كلمة الفضيلة تضحك دانتون ، وكان يطربه ان يقول أن ارسخ الفضائل هي تلك التي يمارسها كل ليلة مع امرأته . كيف يمكن لرجل بعيد عن أية فكرة عن الفضيلة أن يكون هو المدافع عن الحرية ؟ »

هامش آخر

احصى الباحث الالماني ريتشارد تيرجر عدد الجمل التي وردت على لسان دانتون وسائر الشخصيات — وذلك في المجلد الذي أصدرته المطابع الجامعية الفرنسية سنة ١٩٥٣ على نفقة المعهد الفرنسي للدراسات الالمانية والذي تضمنشرة جديدة للنص الالماني وترجمة له الى الفرنسية وتعريفاً بالشاعر جورج بوشنر وايضاحاً للمصادر التاريخية التي رجع اليها مع تحديد المواضع التي اقتطف منها جملة في كل مصدر — وهذا الاحصاء هو على النحو التالي :

دانتون : ١١٨ جملة

كامي ديولان : ٤٧ جملة

روبيسيير : ٢٩ جملة

هيروشييك : ٢٣ جملة

سان جوست : ٢٢ جملة

- زوجة دانتون : ٢٠ جملة
 لوسيل زوجة كامى ديولان : ١٣ جملة
 فيليبو : ١٢ جملة
 فوكيه تانفيل : ١١ جملة
 ليچندر شريك لوسيل فى جريمة الاتصال بالعدو : ١١ جملة
 المجموع : ٣٠٦ من بين ٥٠٩ ، توزعت المائتان وثلاث جمل الأخرى على شخصيات ثانوية ،
 وافراد لم يذكر أسماءهم اشير اليهم بكلمة « مواطنين » .

هوامش البحث :

- (١) ستانيسلافا بريزيشفسكا « المسألة الدانتونية » نقلها من البولندية الى الفرنسية وقدم لها دانييل بوفوا . سلسلة الكلاسيكيات السللافية . الناشر لاج دوم (عصر الانسان) لوزان ١٩٨٢ . وكل ماورد فى المقال خاصا بفرن بريزيشفسكا وحياتها مأخوذ من مقدمة دانييل بوفوا الرائعة .
- (٢) ناقد فرنسى وأستاذ جامعى ساهم فى فترة ما فى التدريس بقسم آداب اللغة الفرنسية بجامعة الاسكندرية ، وهو روماني الأصل . ا.ع.ب .
- (٣) آلجيرداس جريماس « السينا طبقا (علم الدلالة) البنيائية » (بالفرنسية) لاروس . باريس ١٩٦٦ . وقد طبقت آن أوبرسغيلد هذا « النموذج المشهدى » على المسرح بدقة وعصوبة فى كتابها « قراءة المسرح » (بالفرنسية أيضا) . ايديبيون سوسيل (المنشورات الاشتراكية) باريس ١٩٧٢ .
- (٤) كان سيان جوست فى الثانية والعشرين من عمره عند قيام ثورة ١٧٨٩ . كان المساعد الأمين لروبسيير وان قلله واقعية وقدرته على ادارة شؤون الدولة مات معه على المقصلة . ا.ع.ب .
- (٥) كان كامى ديولان فى التاسعة والعشرين عند قيام الثورة ، انضم الى روبسيير ثم انقلب عليه ، كلمه كتاباته فى « الفيو كورديليه » ضد الثورة حياة ، اهدم على المقصلة فى الرابعة والثلاثين ا.ع.ب .
- (٦) منطبق هنا بالمعنى الهندسى أى تساو ومضاد مما ا.ع.ب .
- (٧) بمعنى مرضى الطفولة اليسارى ا.ع.ب .
- (٨) كان قاديه فى الثالثة والخمسين عند قيام الثورة ، شديد المراء للجيرونديين ولروبسيير معا ، وهو إرهابى قديم ، كما انه مهندس يوم ٩ قرميدور (اعدام روبسيير) . تولى سنة ١٨٢٨ : ا.ع.ب .
- (٩) كان هيبرت فى الثانية والثلاثين يوم قامت الثورة ، وهو صحفى واسع الاطلاع ، تبنى قضية المدمين (الصان كلوط) ومات على المقصلة فى السابعة والثلاثين ا.ع.ب .
- (١٠) لوسيل هى زوجة كامى ديولان ولحقت به الى المقصلة . ا.ع.ب .

- (١١) كان جوريف ومسترمان في الثامنة والثلاثين عند قيام الثورة وهو صديق دانتون والذي نفذ عملية اختراق قصر التويلري ، أشرف على مجازر القليم « الفنديه » ومات مع الدانتونيين على المقصلة في الثالثة والأربعين .
- (١٢) كان فروكييه تانفيل في الثالثة والأربعين عند قيام الثورة وهو قريب لكامي ديولان ، كان وكيلًا للنيابة فمجلته الثورة مدعيًا عامًا ، اتصل من روبسبير فلم يعلم معه لكن الكونفسيون لم تغر له فاعدم بعده سنة ١٧٩٥ ، وقيل أنه يومها صافح الجلاد الذي كان يعرفه جيدًا ١١ .ع.ب .
- (١٣) نسبة إلى مانا التي القائل بشائبة الكون بين النور والظلام .ا.ع.ب .
- (١٤) كان بوردون في الخامسة والثلاثين عند قيام الثورة ، أصبح موصح احتقار روبسبير لأمره ، انتزع جسد مارا من البانتون ليلقيه في المجارى . توفي في الثالثة والخمسين سنة ١٨٠٧ . ا.ع.ب .
- (١٥) كان لويس دافيد في الواحدة والأربعين سنة قيام الثورة ، فناما ذا شهرة طويلة وحائرا على الحائزة الكبرى الأولى من روما ، وهو المنظم الكبير للاحتفالات الثورية بزخرفته ولوحاته . مات في المنفى بعد عودة الملكية وماتلاها عن سبعة وسبعين عاما سنة ١٨٢٥ . ا.ع.ب .
- (١٦) الكائن الأسمى هو الذي أحل قادة الثورة الفرنسية عبادته محل الديانة الرسمية للدولة .
- (١٧) كان ولم يمت في الثلاثين عند قيام الثورة الفرنسية ورئيسا لوزراء إنجلترا من قبلها بست سموات ، وصفته الحكومة الثورية الفرنسية بأنه « لا عدو للجنس البشري » . توفي سنة ١٨٠٦ . ا.ع.ب .
- (١٨) كان فرانسوا شابو في الثلاثين عند قيام الثورة ، وهو قس ترك سلك الكهنوت ، فاسد الأخلاق وعجب للذات ، تورط في عملية شركة الهند ، اعدم سنة ١٧٩٤ . ا.ع.ب .
- (١٩) وزير الداخلية في حكومة جيسكارديستان . وهو بولندي الأصل . ا.ع.ب .

الحرية ، المساواة ، الإخاء :

الايديولوجية والتغريب في منابع

الليبرالية المصرية

د. أمينة رشيد

قدمت هذه الورقة في ندوة حول « الثورة الفرنسية والعالم العربي الاسلامي » ، أقامها المركز الفرنسي للدراسات والوثائق الاقتصادية والقانونية والاجتماعية في مصر (CEDEJ) ، من ١٧ إلى ٢٠ مايو ١٩٨٩ ، بمناسبة مرور مائتي عام على قيام الثورة الفرنسية .

وتناولت الندوة محاور مختلفة لهذا الموضوع بين الأحداث التاريخية والفكر والايديولوجية والعلم وتبادل الخبرات ، وغيرها من صور مختلفة ، كونها الأقطار العربية وتركيا عن الثورة الفرنسية : هل كانت نموذجا لحركات ثورية أو فكرية مماثلة أم معوقا لتطور رؤى أخرى من داخل ثقافات مختلفة ؟ هل أحدثت نمواً لاتجاهات تحريرية أم بررت لتكوين ايديولوجية فئات أو طبقات معينة في المجتمعات التي استقبلها ؟ دفعنى هذه الأسئلة الى الاشتراك في الندوة بورقتي .

تركزت ورقتي حول صورة باريس التي نراها في بعض نصوص القرن التاسع عشر في مصر ، وحول نموذج الحياة الدستورية في أوروبا كما تخيلها بعض رواد نهضتنا . وتوصلت الى أن الرؤية المكونة عن باريس والديمقراطية الأوروبية والحرية في فرنسا كانت جزءاً من ايديولوجية وتغريب ساهما في تكوين الوعي الطبقي للبرجوازية المصرية الناشئة في تبعتها للغرب .

لقد أخذت مفهوم « الأيديولوجية » بالمعنى الذى نخبه عند الفيلسوف الفرنسى التوسير : أى كمجموع الأفكار والصور والأساطير ، المرتبطة بممارسة فئة اجتماعية ، والتي تكون العلاقة الخيالية لأعضاء هذه الفئة بالواقع . أما « التخریب » فهو النظر إلى الواقع انطلاقاً من الأسطورة ، حيث نخدم نواقص معرفة ما وأوهامها — وربما ازدواجياتها — تكوين سلطة فكرية وسياسية . فكأن التوسير يرى أن ایدیولوجية الحرية فى فرنسا (كل البشر أحرار بما فهم العمال الأحرار) فى ضحى الثورة الفرنسية ، سمحت للبرجوازية الفرنسية أن تتكون كطبقة سائدة لاستغلال طبقات مسودة .

أما فى مصر وفى غياب شروط موضوعية لتكوين البرجوازية ، فقد برزت ایدیولوجية الحرية تأسيس البرجوازيات التابعة التى رددت أجيالها المتتالية مفهوم الحرية كشعار بلا تحقق والمط الدستورى الفرنسى كنموذج للسلطة بلا مقابل فى الواقع ، بينما لن تتجاوز المساواة أبداً لوائح البرامج الانتخابية ، وستظل الأخوة تجمع بين أعضاء الفئة الواحدة إلا فى بعض استثناءات نادرة .

فى هذا المنظور ، درست صورة باريس ، والدستورية الأوربية فى ثلاث فترات قادتني من الوعى الزائف الى المعرفة بالواقع بالتالى :

- | | | |
|-------------------------|-----------------------|------------------------|
| (١) بناء الأیدیولوجية : | (٢) ضغوط الواقع : | (٣) أزمة منحني القرن : |
| أ — رفاعه الطهطاوى . | أ — أحمد عزالى . | محمد المولى . |
| ب — على مبارك . | ب — عبد الله النديم . | |

بناء الأیدیولوجية : أولاً : رفاعه الطهطاوى

استخلصت من « تلخیص الإبریز فى تلخیص باريس » ثلاثة عناصر أساسية تكون عظمة باريس بالنسبة له :

— الدراسة والمعرفة : اكتشف رفاعه فلاسفة التنوير وقراءة التاريخ . فى فلسفة التنوير لم يفرق بين الفلاسفة وكاتب مسرحى كراسين ، وكاتب لمقال عن المعادن . المهم أن هؤلاء يوجهون الانسانية نحو العقل والحق الطبيعى .

— أخلاقيات العمل والتقدم التى جعلت من فرنسا بلداً مزدهراً ومنتجاً . بشكل ساذج كان يرى كل الفرنسيين رجالاً مشغولين بالبحث وفحص كل القضايا بحميدة .

— الدفاع عن الحرية والعدل والانصاف : اشترك الطهطاوى فى ثورة ١٨٣٠ فى فرنسا ، ولم يدخل فى التحليل السياسى للأحداث ، ولمضمونها الطبقي ، بل تحمس لدفاع الشعب الفرنسى عن الحرية . فكان يرى — مثلاً — أن شارل العاشر فقد عرشه لأنه تخلى عن الحرية . وكان يسمى الثورة الفرنسية الأولى ١٧٩٨ أول معركة للفرنسيين عن الحرية ، وأن الشعب كسب المعركة والحرية فى ١٨٣٠ .

ومن خلال تمجيد باريس والحرية ، أرى أنه يرى قوة نموذج مثالى ، لكن فى غياب شروط الإمكان التى كانت تجعل من هذا النموذج ممكناً . حدث تقييم للآخر ، على حساب معرفة حقيقية للذات ، لكن فى إطار جهد محمد على لصنع مصر الحديثة ، ساهم رفاة فى تكوين بنية فوقية مؤسسة حول بناء مدارس وبرامج حديثة للتعليم ، وكان هذا البناء سينهار بعد تكتل أوربا ضد محمد على ليقبى من كل هذا مفهوم دولة قوية ، الذى سينجده فى أعمال على مبارك .

مشروع الحرية عند رفاة إذن مشروع هش ، تمخض عن المدارس التى اجهزت فيما بعد .

ثانياً : على مبارك

درس على مبارك فى باريس ١٨٤٤ — ١٨٤٩ . ونجد عنده صورة مجمدة لباريس (كتاب علم الدين — المجموعة الكاملة) :

« وليس فى الامكان حصر ما بها من الغرائب ، ولاضبط ما يحدث فيها من العجائب ، فإن الإنسان — ولو أطال بها المقام — واتخذها وطناً مدة من الأعوام ، لايمكنه حصر بعض ذلك » .

الصورة المعظمة لباريس مازالت موجودة ، لكن محاور التقييم اختلفت . فهنا لايدور الوصف حول نظام الدراسة والعقل ، ولكن حول ازدهار التجارة ونمو المدينة . فالتجارة الباريسية مؤسسة على النظام والمحلات الجميلة والبائعات الجميلات . وهو يركز على أن باريس مركز العالم ، ومبانيها عظيمة وشوارعها واسعة ، وحياتها المدنية منظمة .

ومن ناحية أخرى ، عندما يتساءل الأب والابن عن أسباب هذه العظمة ، نجد أن صانعيها هم الملوك الكبار والمهندسون العظام وليس الثورة الفرنسية ، على عكس رفاة الذى مجّد الثورة من أجل الحرية حتى لو كانت شكلية .

يقول على مبارك (ص ٢٦ من نفس الكتاب) عن فترة ما قبل ثورة ١٧٩٨ : « فكانت باريس فى تلك الأيام على غاية فى التقدم ، وكثر بها المؤلفون ، ورحل إليها كثير من أهل أوربا ، وتخففت فيها العقوبات ، فكان كل إنسان يتكلم بحرية ، ويكتب مايشاء من أحوال الخلق ، سواء كانت خصوصية

أو عمومية ، سياسية أو دينية ، وظهر فيها رجال ذوو أفكار فألفوا كتباً انتشرت في سائر الأقطار ، فانجلت عنهم غياهب الجهل ، وتميزوا على غيرهم بالعقل » .

على مبارك يتجاهل أو يريد أن يتجاهل أن هذه الحرية لم تكن مطلقة ، وأن سجن الباستيل وسجن فانسان كانا مازالاً موجودين . وكثير من هؤلاء الفلاسفة مروا على هذه السجون . يعود على مبارك ليعلق على أحداث الثورة (ص ٢٨٣) :

« فنشأ من ذلك أمور لا يحصرها لسان ، ولا يحيط بها جنان ، كما هو مذكور في تواريخ الأمة الفرنسية ، فترتب على ذلك تدوين الأحكام السياسية والقوانين الفرنسية ، وظهر نابليون بونابرت ، وتعمّست الدول على الأمة الفرنسية ، فانتصر عليهم » .

فهو يتجاهل الثورة ، وإذا ذكرها يتحدث عن أحداث بشعة جرت في الثورة ، لينتقل إلى عظمة نابليون .

وموقف على مبارك من بونابرت مزدوج ، فهو رجل عظيم ، أسس القوانين وكسب حروباً . لكن عند الحديث عن دخول جيوشه مصر ، ومن ناحية أخرى يقتر دخول تشريعات واحترام الإسلام ، والمطبعة ، لكن يدين الرعب الذي مارسه العساكر في الشارع . وهناك فصل عن هذا الرعب بعنوان « الفرنسي في مصر » .

وفي الصراعات التي سبقت الثورة العربية ، يقف على مبارك ضد عرابي ، مع الوزارة الأوربية . والحقيقة أن دوره العام وعلاقته بالسلطة وخدمته للوزارة الأوربية ، غالباً مايفسر نواقص معرفته وتقييماته السيئة للثورة الفرنسية .

كان على مبارك مؤمناً بالسلطة القوية ، وعدواً للفوضى ، مشغولاً ببناء مدن مهمة .

استخرجت من كل هذا أن رؤية على مبارك كانت ، هي الأخرى ، حسب النمط الأوربي ، وكذلك لم تكن الشروط متوافقة للازدهار التجاري والعمراني . كان مبارك يرى المخرج في نقل التكنولوجيا الأوربية في ظل سياسة تابعة ، ولم تكن لديه فكرة الاستقلال مثل عرابي ، ومثل الأفكار التي ظهرت في نهاية القرن .

٢ - ضغوط الواقع

أحاول هنا أن أظهر أن نصوصاً أخرى في هذه الفترة — قبل ثورة عرابي — تبين أن واقع مصر كان مختلفاً عما نقرؤه من بناء الإيديولوجية كالتطواي ومبارك . هنا يظهر من خلال عرابي وكتابات

النديم ، ليس تعجيد أورباً بل التدديد بالسيطرة الأوربية ، وتحكم الفرد في مصر ، أى : مايمدّ الضغوط الحقيقية على مصر في تلك الفترة .

١ - عراى : فى « كشف الستار عن سر الأسرار » يقول عراى أنه كتب هذا الكتاب ليكشف عن حقيقة ماحداث ، ولم تذكره الصحف « حقيقة أواخر عهد اسماعيل ، بمشاكله الأساسية : الديوان واستبداد الحكم الذى يسيطر عليه إنجلترا وفرنسا ، وكانت وراء القرار السياسى ولعبة المالية .

القيمة الوحيدة التى تبقى من النموذج الأوربى هى النمط الدستورى . يقول عراى عن يوم عابدين أنه طلب من الخديوى أمرين : « إسقاط الوزارة المستبدة ، وتشكيل مجلس نواب على النسق الأوربى » (محمود الحفيف - أحمد عراى : الزعيم المفترى عليه - ص ١٠٢) .

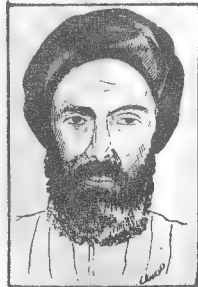
٢ - عبد الله النديم : الفرق بين عبد الله النديم وبين رواد النهضة الأوائل أنه يترك أرضية الايديولوجيا الى وصف الواقع . فحين يتحدث عن التجارة الأوربية ، يتفهم ظروفها ، فلا يصفها بانتهار ، بل يتحدث عن شروطها وجديتها وتكوين « فكر الجدوى » عند التجار الأوربيين . ويضيف أن هذه التجارة عندما تنتقل الى بلادنا ، نجد سليات التدخل الأجنبى . فهو يدين التجارة الأوربية عندما تنتقل هنا ، لأنها لا ترى سوى مصلحتها ، ويدين ايضا كوادر بلادنا فى تقليدها للنواحى السيئة مثل الفساد ونمط الحياة واللغة والخمر والترف وفقدان الهوية .. إلخ .

وفى حوار « كان ويكون » (عندما كان محتفياً) يناقش شخصاً فرنسياً حول أسباب انحلال الشرق وازدهار الغرب ، يركز على أن هذا الحوار انسانى الأساس ، دون اعتبار لاختلاف الجنس والدين ، فعند عبد الله النديم تزول أسطورة باريس وتعجيدها ، وتحل محلها فكرة السيطرة الأجنبية ، والدفاع الواضح عن هوية مهددة ، وهو مايجده - كذلك - فى حديث عيسى بن هشام للمويلحى .

٣ - أزمة منحنى القرن : اغدر محمد المويلحى من أسرة غنية ، أصبحت بعد التدخل الأوربى فى مصر ، فى القرن التاسع عشر .



عبد الله النديم



عبد الله النديم

وفي كتابه « حديث عيسى بن هشام » — في الجزء الثاني المسمى « الرحلة الثانية » ينتقل الى باريس ليدرس أسباب عظيمة الحضارة الغربية ، نلاحظ أنه يجد عظمة باريس المرتبطة بشعارات الثورة الفرنسية : الحرية والمساواة والإخاء .

وفي صفحة ٢٥٩ (طبعة دار المعارف) يقول « تلك المدينة الفاضلة ، مهبط العمران والحضارة ، ومظهر الزينة والنضارة ، وموطن العز والجد ، ومصدر النحس والسعد ، بل هي عندهم إرم ذات العماد ، التي لم يخلق مثلها في البلاد .. » .

« هي اليوم بيت العلم والفصل ، ودار السلام والعدل ، ومعهد الحق والانصاف ، ومهد الاتحاد والاتلاف . هذه هي المدرسة التي يشرق منها على العالم شمس الهدى والعرفان ، ويتلقى الانسان عنها حقوق الانسان ، ويعرف منها وجوه الخير والاحسان ، ولكل انسان وطن ، وهي لكل وطنى وطن ثان ، لولاهما لم يدرك الانسان لنفسه من قدر ، ولم يأمن في دياره من اغتيال أو غدر ، فقد كتفت عن الناس عاديات المظالم ، وكفتهم باثقات المغارم ، وعلمتهم كيف تؤذي المكارم ، وتجنب الأضرار والمخارم ، وكيف يعيش البشر في دار الشقاء ، عيش السعادة والهناء ، تحت ظل الحرية والمساواة والإخاء ، إذا ناداهما المظلوم من أى جنس وأى قوم ، أجابته : لييك ، مات الظلم ، فلا ظلم اليوم » .

وتعد خاتمة عيسى بن هشام مزدوجة ، كل الشخصيات تشعر بالذل والهوان من صورة الشرق ، بما فهم عيسى والباشا والمستشرقون . تتهز هنا أفكار الحرية والمساواة والأخاء في نهاية الكتاب ، ونتجاوز الرؤية الأحادية لبناء الأيديولوجية . وللحظة يبدو أن هناك وضوح رؤية للأيديولوجية التي تكون باريس محورها ، حتى في وجود صورتين متناقضتين لباريس ، لكن هذا الوضوح ينسب بعد ذلك مع الليبرالية المصرية ، التي عادت فيما بعد إلى الأسطورة الباريسية .

في « مذكرات في السياسة المصرية » يصف محمد حسين هيكل وصوله الى باريس في ١٣ يوليو ١٩٠٩ في الاحتفال بالثورة الفرنسية ، يصف الألوان والأضواء ، والشوارع التي انقلبت مراقص عامة ، حيث جعل الناس يقبل بعضهم بعضاً رجالاً ونساء ، ويضيف :

« فكان لهذا المنظر أبلغ الأثر في نفسى ، لأننى رأيت حرية الأفراد وحرية الوطن مجسمتين أمام عيني ، على نحو لم ألقه في وطنى قط » (مذكرات في السياسة المصرية — ج ١ — ص ٣٦) .

روح مملوكية تصارع الفرنساوية

عبد الرحمن الجبرتي

صلاح عيسى

بدرجة ما ، فإن مشكلة الوعي بتراثنا العربي ، تكاد تكون نموذجاً لمشكلة وعينا بالحاضر ، واستيعابنا إياه ، وبالتالي صحة تفاعلنا معه . فنحن نادراً ما ننظر للماضي نظرة ترى شمول ظواهره الاقتصادية والاجتماعية والفكرية ، وبينما يفرق البعض الفسهم في حفظ النصوص وترويضها بآلية ميكانيكية تخيلها الى مقولات فوق الزمان والمكان ، فإن آخرين يتعاملون مع هذه النصوص متخليين تماماً عن منهج تقديسها ، لكنهم في الوقت نفسه اعجز من ان يعيدوا فهمها كجزء من ظاهرة كلية شاملة ، تفسرها وتفسر بها .

ظلت اعمال « عبد الرحمن بن حسن الجبرتي » محل اهتمام ورعاية ، لكنه اهتمام يركز مشكلة وعينا بالتراث في الجانبين اللذين اشرنا اليهما . كثيرون قرأوا اعمال الرجل بتقديس ، واقتبسوا منه ما يؤكد افكارهم أو تصوراتهم ، فأطلقوا عليه صفات برعنا في استخدامها حتى أصبحت مبتذلة أكثر من الأبتال ذاته ، فهو مؤرخ الشعب والمتعاطف مع نضاله . ثم ما لبث الوضع السياسي المصري - بعد سقوط اسرة محمد علي في ٢٦ يوليو (تموز) ١٩٥٢ - ان اغرق عالم الكتابة - الصحفية بالذات - بأكثر الكتابات فجاجة ، فأصبح الرجل شهيد نقده ومعارضته لحكم محمد علي وتعاطفه مع قضايا الشعب بينما تذكب نصوصه - اذا فهمت بلا غرض - هذا القول ، وعلى العكس من ذلك فإن الرجل كان يعارض من أرضية متخلفة ، ومن رؤية تشد الى الوراء .

على ان الذين عارضوا هذا ، قد انخفضوا نصوص الرجل للنقد بما قارنوا بينها وبين معاصريه من المؤرخين الأوروبيين ، فنتاولوا هذه النصوص كجزء منفصلة ، وتعاملوا مع الرجل باعتباره « اخبارياً » ، لا منهج له ولا رؤية ، ولعل حافظ جبري^(١) كان اقساهم في سخريته منه ، سخرية امتلأها روح لوروي لا تستنكف طعن المشاعر القومية ، بيد أن هذا كله قد غفل عن أهم نقطة في دراسة الجبرتي - أو غيره ممن تركوا تراثاً يستحق البحث فيه - وهو أن اعماله عينة لدراسة عصره من جانب ، ونموذج للاتلجنسيا الاسلامية في هذا العصر ، يفيدنا فهم مشكلتنا في فهم التواصل بين الاجيال - المتتابعة ، وما ألقته أزمة الميلاد من ظلال على تطورها التالي : عندئذ قد نقف عند نقطة ترتبط بمشكلة وعينا بالحاضر واستيعابنا إياه .

لقد اتينا من دراستنا لنهج الجبرتي في رؤية الظواهر التاريخية^(٢) الى ان « الخط العام الذي يحكم فهم الجبرتي للتاريخ هو النظر اليه باعتباره محكوماً بمجتمعية جبرية تحقق الإرادة العليا أو الخالدة ، فمسار التاريخ عنده يخضع

لقوانين كلية ولحتمية مسبقة ترتبط فيها الاسباب بالنتائج ، والعلة بالملول ، لكن هذه الاسباب ليست دينوية الا بمقدار خصوصها للناموس الالهي الذي حدد كل شيء سلفا . وبينما تتجه حركة التاريخ في منظوره الى تحقيق العدل ، فان هذا العدل محكوم بعدم تجاوز أوامر الله ، ونواهي لانه العادل الحقيقي ، وان كان قد استخلف في تطبيق عدله خمس طبقات تتسلسل في نظام طبقي هرمي حديدى . يعنى فيه الصغير للكبير ، والدلىء للشرىف والادنى للاعلى ، من هنا رفض الثورة ورفض القرد ولى اذى السلم من مرهه الطبقي قبح أهل الذمة وقبعت المرأة : ناهى ونالها من تقرىعه الكثير لدى اى بادرة تدل على رغبة في التحرر أو المساواة كان الجبرى يستكنها لانها عنده محاولة للاخلال ببيان العالم .

سياسيا كان الجبرى جزءا من الانتلجنسيا الاسلامية المتحالفة مع الممالك ، عمالفاً ينطلق من أرضية الأستار التجارى المشترك اذا اخذ المشايخ امتياز بيع حصص الالتزام والنظر على الاوقاف الكبيرة^(١١) ، ولم يكن نادرا أن ينحو هذا التحالف الى ذيلية من المشايخ للممالك الذين كانوا يحوزون القوة العسكرية ، كما لم يكن نادرا ان تتفاقم تناقضاته عاكسة بذلك الصراع بين شريحتين حاكميتين مستقلتين ، يضغط فيها الممالك بقوتهم العسكرية ، ويضغط فيها المشايخ بمكانتهم الدينية لدى جماهير الشعب وقدرتهم على اثارة نزعات التعصب الدينى ، من هنا كان دورهم السياسى يدور كله فى اطار الحفاظ على البنيان السياسى والاجتماعى للظاهرة المملوكية . فهم لا يتحركون الا اذا مست مصالحهم الاقتصادية بشكل مباشر ، فاذا تحركوا قاموا بأدوار محددة ، يتوسطون بين امراء الممالك أو بينهم وبين الوالى العثمانى : أو يقومون فى بعض الاحوال بتهئية غضب الجماهير الشعبية على مظالم الممالك ، لكن الظاهرة الاخطر ان كل انتفاضة شعبية تصدى المشايخ الكبار لقيادتها كانت تجهض عند مرحلة معينة لكى لا تتجاوز حد الاصلاح فى الاطار القائم وتحقيق مصلحة معينة للشرائح المستمرة من العلماء .

ولا خطأ فى القول بأن رؤية الجبرى المنهجية يكملها موقفه السياسى من ظواهر عصره ، خاصة ان جانب المعاصرة قد نقل جزءا كبيرا من عمله الى آفاق الشهادة التاريخية يدلى بها عنصر مشارك فى الحدث ، وعكس بذلك موقفا سياسيا اكثر مما عكس رؤية منهجية ، لكن الخطأ الحقيقى ان نتعامل مع نصوص الجبرى ونحن نغفل قيمتها الحقيقية باعتبارها وثائق بالغة الاهمية لفهم عقلية الانتلجنسيا المصرية فى عصره تلك التى لا نستطيع ان نتصورها ممتنة الصلة بما نحن فيه ، وبما نجهد للوصول اليه .

عاصر الجبرى مرحلة الانفلات من اسر التجزئة المملوكية الى زمن اللولة القومية التى كان الامير المملوكى على بك الكبير اول روادها فى محاولة مبكرة وقصيرة العمر ، وهو قد عاصر الحملة الفرنسية على مصر التى وضعت العقيلة الزراعية أمام تحدى الرؤية الصناعية الواندة ، واصبح عليه ان يقارن بين هذه الظاهرة الاوروبية الحديثة وبين ما عاد به العثمانيون من اساليب سياسية بعد رحيل الحملة ، ثم كان عليه ان يعيش بوجدان لم يستطع عقليا أو سياسيا ان يهضم آثار ذلك كله عندما بدأ محمد على الكبير يكمل محاولة على بك الكبير .

سنخطيء أيضا اذا تجاهلنا وضعية الرجل الطبقي وروافد فكره ومنهجه فى التأثير على موقفه السياسى ، ذلك الموقف الذى لا تتبع اهميته من انه تعبير عن فرد بذاته ، ولكن لان هذا الفرد واحد من قليلين تركوا لنا وثائق تتيح لنا أن نفهم عالم الانتلجنسيا المصرية فى عصر الدخول الى آفاق القومية . ليست المسألة اذن نصوصا مقدسة ، او تقديس ، لكنها ببساطة : ما مدى دلالة هذه النصوص على موقف الانتلجنسيا فى اواخر القرن السابع عشر واول الثامن عشر من أهم ظواهر المرحلة سياسيا : الدخول فى آفاق القومية .

الروح المملوكية :

كان طبيعيا ان ينتج عن المشاركة في أشكال الاستئثار الاقتصادي التي كانت قائمة بين مشايخ الازهر وبين المماليك نوع من التحالف السياسي ، انتهى بهم الى ان اصبحوا « جهازا من اجهزة الحكم القائم ، يقفون في صفه كلما هدده خطر خارجي »^(٦) ، ومن السهل ان نرصد ممارسات سياسية متعددة تؤكد هذا التحالف ، فقد وقف المشايخ في صف الحكم المملوكي حين فاجأ حسن باشا القبطان الامراء المماليك بجملته ثم حين هبط الفرنسيون مصر ، وكانت محصلة مواقفهم دائما مساندة هذا الحكم برغم عديد من التناقضات كانت تظهر بين الحين والآخر^(٧) .

ويشكل موقف الجبرتي من الظاهرة المملوكية رأيا معقدا بالغ التعقيد ، ففي النظرة المتعجلة قد نراه بالغ العداء لظالمهم ، لكننا ما نلبث ان ندرك ان تقييمه العالم لدورهم كان انجائيا . والارجح ان الجبرتي كان ينظر للظاهرة المملوكية في اطار ينقدها من داخلها ، في نفس الوقت الذي يربطها فيه بالتبعة العثمانية ، فهو يرى مصر ايالة عثمانية من جانب ويتحمس لاستقلال المماليك بحكمها الذاتي من الناحية الاخرى . وهو في هذا يوازن موازنة روحية ودنيوية ، فشعوره الديني يغلبه الى دولة الخلافة ، ومصالحه تربطه بالظاهرة المملوكية برباط ولبق .

ولانه مثقل بعصره كما هو مثقل بالشريعة الاجتماعية التي ينتمي اليها ، فقد عجز عن فهم الدلالة الحقيقية لثورة الامير المملوكي على بك الكبير عندما استقل بمصر عن التبعية العثمانية ، وصحيح أنه كان حدثا عندما قاد على بك ثورته ، الا ان مجمل رؤيته لها قد خلت من التعاطف فيما عدا محات تبدو اعجابا بالقوة في شكلها المطلق اكثر منها رأى سياسي يعبر عن التأييد او المساندة .

وليست هناك مبالغة في القول بأن « محاولة على بك الكبير للاستقلال بمصر وتطهير البلاد من امماليك لم تعقبهم في سوريا وتحرير شعبيها هي الازهافية الاولى لمولد مصر الجديدة »^(٨) ، وقد اعتمد على بك في وثيقته على « طبقة تجارية مصرية اغتنت بعض الشيء من ثقل محاصيل الجبن والحيشة والسودان والهند الى اوربا »^(٩) ، وقد بلغ ثراء هذه الطبقة درجة سمح معها للتجار المصريين بتملك المماليك ، وعرضها ثراؤها - كما هي عادة الحكم المملوكي - لابتزاز شره من المولة تمثل في المكوس والجمارك ، التي تكشف ارقام ايراداتها عن مدى ثراء التجار ، في مواجهة هذا الاستنزاف نشط التجار في تحريك الانفجارات الشعبية ، والقوا بثقلهم كله وراء حملات على بك الكبير التي وجهها الى الشام ومولوا هذه الحملات بطريقة لم يكن ممكنا دونهم ان تتم لو تنجح^(١٠) .

يبد أنه من المؤكد ان الجبرتي لم يكن قوميا^(١١) بأية درجة من الدرجات ، لذلك فان موقفه من ثورة على بك الكبير يتكرر ويتأكد بمواقفه التالية كمكفر سياسي مملوكي المصلحة عثمانى الوجدان ، ولعله لم يملك الحيوية الذهنية التي ملكتها نظراؤه وانداده لتجاوز هذا الموقف عندما نشط محمد علي ليكمل محاولة على بك الكبير .

لقد اعتبر الجبرتي ثورة على بك الكبير واحدة من مراحل انهيار الدولة ، لذلك استعرض في ترجمته^(١٢) للامير المملوكي عبد الرحمن كتحدا دوره في التكوين لعلي بك واعتبر « ان ابرز مساوئ هذا الامير معاصدته لعلي بك ليقوى على ارباب الرئاسة ، وعدم تراخيه في اثارة الفتن وبذر بذور الشقاق بينهم حتى اضعف شوكتهم واكد العداوة بين الاصفياء ولما اشدت ساعد على بك عندئذ انقلب الى عبد الرحمن كتحدا فأخرجوه منفيًا وعندئذ خلا الجو لعلي بك وخشداشيته فباضوا وافرخوا وامتد شرهم ، فهو (عبد الرحمن كتحدا) الذي كان السبب بتقدير علي القدير

في ظهور امرهم . فلو لم يكن له من المساوية الا هذا لكفاه ^(١٠) ، ان على بك الكبير في منظور الجبرتي شر لانه كان يعلم في اصول بنيان العالم الذي لم يستطع الجبرتي ان يتصوره الا كما كان : خليطاً من سلطة مملوكية وتبعية عثمانية ، لذلك حمل عبد الرحمن كتحدا مسئولية هذه السوءة ، غافلاً عن أن على بك كان ثائراً ينحو الى استقلال مصر واعادة عصر سلاطين المماليك قبل الفتح العثماني ، موجعا لان هذا الامير المملوكي قد « اخرب البيوت ، واخرم القوانين الجسمية والعوائد المرتبة والرواتب التي من سالف الدهر كانت منظمة » ^(١١) .

على لسان على بك الكبير ينقل الجبرتي قوله « ان ملوك مصر كانوا مثلنا مماليك اكراد مثل السلطان بيبرس والسلطان قلاوون واولادهم ، وكذلك ملوك الجراكسة وهم مماليك بنى قلاوون الى آخرهم كانوا كذلك ، وهؤلاء العثمانية اخذوها بالتغلب ونفاق اهلها » ثم هو - الجبرتي - يعلق على ذلك بقوله « انه لو لم يحته مملوكه محمد بك ابن أبي الذهب لرد الامور على اصولها » ^(١٢) .

وفي حين يبدو في هذا النص انه ممن يرون ان اصول الامور هو استقلال مصر استقلالاً تاماً عن العثمانيين فانه يأخذ على « على بك » انه « لم يقطع بما اعطاه مولاه وخوله من ملك مصر بحريها وقبلها الذي اقتضت به الملوك والفراغة على غيرها من الملوك وشهرت نفسه وغرته امانيه وتطلبت نفسه الزيادة وسعة المملكة » ^(١٣) ، والارجح ان الجبرتي يقصد بكلمة « مولاه » هنا السلطان العثماني الذي ثبت على بك على ولاية مصر بعد طرده منها ، وهو الوضع الذي رضى به الجبرتي ، اما ان يحارب على بك الدولة ويستولى على حكم جزيرة العرب والشام فذلك ما رفضه الجبرتي منه واعتبره علامة على اقول نجمه .

ويمكن ان كان عسراً على الجبرتي وقرنائه من مشايخ الازهر ان ينفصلوا عن الظاهرة المملوكية ، ذلك انهم كانوا اقرب الى جزء من الظاهرة من كونهم كياناً منفصلاً حتى في الموضوع الذي ندبوا انفسهم للراسته ، وهو التفقه في الدين ، لذلك قال مشايخ الازهر للوالى احمد باشا حين هبط القاهرة « لسنا اعظم علمائها » الضمير عائد على مصر - بل نحن المتصدرون لخدمة اهلها وقضاء حوائجهم عند ارباب الدولة واهل الحكم فيها » ^(١٤) . انهم بهذا التشخيص للنورهم فقه من الوسطاء في قضاء الحوائج يصلون بين الشعب وحكامه ، أو بين المصريين والمماليك .

ويصدق هذا التشخيص على مواقف الجبرتي السياسية من الحكم المملوكي ، التي كانت في مجملها نقداً للظاهرة من داخلها ، لا يتجاوز الطموح الى الانقلاب عليها أو الرفض الكامل لها .

ويتأثر الجبرتي تأثراً بالغاً بالود المملوكي تجاه المشايخ ، فهو راض عن الامراء الذين يقربون العلماء والصلحاء . يقول عن الامير « أيوب بيك الكبير » - وهو من مماليك محمد ابى الذهب - « وكان من خيارهم يغلب عليه حب الخير والسكون ويدفع الحق لاربابه ، وشكرت له سيرته ، واقتنى كتباً نفيسة واستكتب الكثير من المصاحب والكتب بالخطوط المنسوبة ، وكان لين الجانب مهذب النفس يحب أهل الفضائل ذا قرة وعزوة وعفة لا يعرف الا الجذل ويحبب الخزل ويولم ويترضى على خشداشيتيه في افعالم ولا يعجبه سلوكهم ولا يهمل حقاً توجهه عليه » ^(١٥) ، كذلك كان الامير يحيى كاشف الكبير « لطيف الطباع حسن الاوضاع وعنده ذوق وتودد وعطاييا ، يحب الرسومات والفنوش والتصوير والاشكال ودقائق الصناعات والكتب المشتعلة على ذلك مثل كليلية ودمنة والواد والامثال » ^(١٦) ، وهو ما ينطبق على الامير رضوان كتحدا الذي كان « يقرأ ويكتب ويناقش ويحاجج ويعاشر الفقهاء ويباحثهم ويميل بطبعه اليهم ويحب مجالستهم ولا يمل منهم وعنده حلم وسعة صدر وتؤدة وتأن في الامور واذا ظهر له

الحق لا يعدل عنه ، ، ونفس الامر بالنسبة لمحمد بك الى الذهب الذى كان « قريبا للخير يحب العلماء والصلحاء ويميل بطبعه اليهم ويعتقد فيهم ويعظمهم وينصت لكلامهم ويعطيهم العطايا الجزيلة ويكره المخالفين للدين ولم يشتهر عنه شيء من الموبقات والغمرات ولا ما يشينه في دينه أو يثقل بمروءته » (١٧) .

ومن الثابت ان المحك الاخلاقى فى الحكم على الرجال والنساء كان مرهفا وحادا لدى الجبرى ، فمع تقييده الأجباني للأخلاقين والصلحاء من امراء الممالك لم يغفل عن تقديم ، ان اعجابه الاخلاقى الواضح بالامير رضوان كتحدا لا يمنعه من استخدام نفس المحك لابرار الوجه الآخر ، ذلك انه - وهو القريب منه لانه كما قال بلاه سفرا وحضرا - لم يغفل عن التنبيه لانه « كان من غير جنسه لولا طمع فيه » (١٨) .

وبنفس المنهج تتبع الجبرى - بشيء من القسوة احيانا - الآفات الخلقية لمن ترجم لهم ، سواء وقف معهم أو ضدهم ، كانوا من أصدقائه وزملائه مشايخ الأزهر ، أو كانوا من الأمراء والولاة ، فاعجابه يتبدل بالامر محمد الى الذهب وقربه للخير لا ينسبه ما فعله « آخر من الأسراف في قتل اهل يافا باشارة من وزيره » (١٩) .

وكثيرا ما كان الحس الفكاهى للجبرى يقوده لادراك العديد من أوجه التناقض في سلوك الممالك الاجتماعى أو السياسى ، مطبقا محكم الاخلاق على التناقض بين المظهر والجوهر في سلوكهم ، فقد لفت نظره مثلا ان الحكم الفرنسى لمصر عندما افرج عن اسرى الممالك بعد سقوط القاهرة وهزيمة الجيش المملوكى وبشفاعة من اعضاء الديوان ، قد وضعهم في موضع يصلح للاعتبار الاخلاقى وللعلظة اذ « دخل الكثير منهم الى الجامع الأزهر وهم في أسوأ حال وعليهم الثياب الزرقاء المقطعة فمكتوا به يأكلون من صدقات الفقراء المجاورين ويتكفون المارين وفي ذلك عيرة للمعتبرين » (٢٠) . ولهجة التشفي الواضحة هذه تتكرر في دهشة لان ثلاثة من امراء الممالك الذين ماتوا بعد مغادرتهم الأرض المقدسة قد دفنوا في قراة المجاورين اذ دهش ! « ان الناس من القديم يتمنون ان يتقروا بالأرض المقدسة لكونها ارض الانبياء والصديقين وهؤلاء الثلاثة بالعكس ، فما هو الا لتطهرها منهم » (٢١) ، وبهذا الحس نفسه رصد الجبرى عنجية امراء الممالك الذين كانوا قد بنوا عالما متكاملًا من المظاهر الشكلية ، حرصوا عليه حتى في أسوأ الاحوال المادية لهم ، فبعد عودة الحكم العثماني الى مصر وخروج الفرنسيين ، امر الوزير العثماني ان يعود الممالك الى ملابسهم القديية ، ففعلوا ؟ وذلك على ما هم فيه من التفليس وغالبهم لا يملك عشاء لبيتة فضلا عن كونه يقتنى حصانا وشنشلرا وخيلما ولوازم لابد منها ولا غنى للمظهر عنها » (٢٢) .

ولانه شيخ ازهرى فقد بهره بشكل دائم اهتمام الامراء والولاة بمؤسسات اداء الشعائر الدينية او تدريسها ، وتحفل « عجائب الآثار » برصد دقيق لكل النشاطات التى استحدثت او جددت في الزمن الذى عاصره - تدرج تحت هذا النوع كالمساجد والمدارس والاسبلة والكتاتيب والقباب ، وفي ترجمته للإمراء والكبراء لم ينمطهم حقهم في المدح والاشادة لما انشأوه في هذا الصدد ، اذ كان حريصا على استثناء هذه الاعمال ونقلها الى حساب الحسنات ، لذلك ترجم لعل اغا كصندار الجاويشية منبها لانه « كان ذا مال وثروة مع مزيد شيخ وبخل ومع ذلك اكاد ان مآثرته الوحيدة هي « السبيل والكتاب الذى انشأه » (٢٣) .

وهذا المقياس الاخلاقى المرهف قد دفع الجبرى دائما الى النظر الى بعض انماط السلوك السياسى للممالك نظرة اعجاب لانه اعتمدها اخلاقية مبنية الصلة تماما بطروفيها ، فهو معجب بالشجاعة وبالدهاء بصرف النظر عن المجال الذى يستخدمان فيه ، فالامير رضوان كصندار كان « عنده دهقنة ومداينة وقوة حزم » (٢٤) ، لكن هذه

الصفات تعجبه أحيانا مرتبطة ببعض الظروف العامة كاشادته بالأمير حسن بك الجندارى الذى سجل فى حسابه حسنة. انه كان فى جدة عام ١١٨٤ هـ « وابتلى فيها بأمر ظهر فيها شجاعته وعرفت فروسيته » ، وفى نفس الحساب سجل دوره فى ثورة القاهرة الثانية اذ « قاتل وجاهد وأبلى بلاء حسنا وشهد له بالشجاعة والأقدام كل من العثمانية والمصرية والفرنسوية »^(٢٥) ، رغم ان الجبرى كان من معارضى الثورة . كذلك حاز الاخلاص كمفهوم اخلاق وسياسى اعجابه وتقديره « فقد حفظ للامير المملوكى الشهير ابراهيم بك انه لم يخضع لمناورات محمد على ومحاولته لخداعه وتطمين وحدة المماليك » فلم ترج سلعته عليه ، ووجهه حريصا على دوام التراحم واللفة والمحبة وعدم التفاضل فى عشرته وابناء جنسه ، متحررا من وقوع ما يوجب التقاطع والتنافر فى قبيلته^(٢٦) .

فى بعض الاحيان كان الجبرى يركز رأيه فى المماليك بحيث يعتبرهم ظالمين على طول الخط ، أو يبدو انه يقيمهم تقييما سلبيا بصورة عامة ، فهو يختصر حوادث سنة ١٢٠٩ هـ فيقول « لم يحدث فيها شئ سوى جور الامراء وتنازع مظالمهم »^(٢٧) ، لكن هذا الحكم العام لا يتكرر كثيرا . اذ يترك مكانه لتنديد جزئى بهذا الامر او ذاك ، أو بسلوكه فى هذه الواقعة أو تلك ، فالامير قائد اغا كان « يضرب الناس ويحبسهم ويصادرهم فى أموالهم »^(٢٨) .

والخط العام لنقد الجبرى للمظاهرة المملوكية يتبلور فى ضيقه الشديد بالصف بمحق الملكية ، وهو يعمل على بيك الكبير مسئولية فتح هذا الباب فهو « الذى ابتدع المصادرات وسلب الاموال من مبداء ظهوره واقتدى به من بعده »^(٢٩) ، وهو نخط من السلوك السياسى لم يقبله الجبرى من احد ، سواء كان الامير قائد اغا الذى « استولى على كثير من حصص الاقطاع » أو شقيقه الذى كان « يخطف كل ما مر بخطة باب الشرعية من قمح وتين وشعير وينب ذلك ولا يدفع ثمنه له »^(٣٠) .

وقد نقد الجبرى بقسوة موقف المماليك من الغزو الفرنسى ، وسفه خططهم العسكرية وحملهم مسئولية وقوع مصر فى يد الفرنسيين ، ولكن ذلك لم ينسحب الى حد رفضهم ككل ، وقد خطأ السيد محمد كريم حاكم الاسكندرية واعتبره من اكبر الاسباب فى وقوع مصر فى اسر الاحتلال الفرنسى لانه كان يمتدى على التجار الفرنسيين ويصادر أموالهم ، الامر الذى اثار الفرنسيين ودفعهم لغزو مصر ، كما أنه تصدى للأسطول البريطانى الذى جاء يبحث عنه الحملة ومنع عنه القوين فترك الشواطىء المصرية بحثا عن القوين فى غيرها وهو ما سهل للفرنسيين الاستيلاء على مصر اذ لو بقى الاسطول الانجليزى أمام الاسكندرية لنتهم عنها^(٣١) .

ومما أخذ الجبرى على المماليك عدم اهتمامهم بالدفاع العسكرى « اذ لم يهتموا بشئ من ذلك ولم يكثرثوا به اعتيادا على قوتهم وزعمهم انه اذا جاءت جميع الافرنج لا يقفون فى مقابلهم وانهم يدسونهم بخيولهم »^(٣٢) ، وبلغ من تبلوهم أن احدا منهم لم يكن لديه همة « أن يبعث جاسوسا أو طليعة تناوشهم بالقتال قبل دخولهم وقربهم ووصولهم الى فناء القصر ، بل كل من ابراهيم بك ومراد بك جمع عسكره ومكث مكانه لا ينتقل عنه ينتظر ما يفعله بهم وليس ثمة قلعة ولا حصن ولا معقل وهذا عن سوء التدبير والهمال أمر العلو »^(٣٣) .

وكانت لهجة الجبرى فى الهجوم على الممالك أكثر حدة فى مقدمة « مظهر التقديس » فقد ذكر فيها انهم « خربوا الثغور واشادوا القصور واستبدلوا أبطال الرجال بربات الخلدور والجمال ، وشجعان الفرسان بحسان الغلمان ، وتساقوا فى حلقة الكميث مع الخيلاء والزهو ، الى ميدان كل خلاعة وهو » . على أن منطلقاته فى الهجوم ظلت ضيقة واضحا بعسف المماليك بمحق التملك ، اذ كان من نتيجة حكمهم أن « أصبح الغنى بالمصادرات فقير وعز بالتقرب اليهم من سفلة السعاة كل جدير »^(٣٤) .

يبد أن الجبرقي نقد الظاهرة المملوكية من منطق الانتفاء إليها ، إذ لم يفارقه أبدا حرصه على أن يكون حكمهم الفضل ، أنه لم يتنبه لحظة - وهو الخطل بعصره - أنهم شيء آخر غير المصريين ، ولذلك فنحن نلاحظ أن الظاهرة المملوكية بعد أن تعرضت للانحسار عن وجه مصر قد حازت تعاطفه معها .

ويبدو أنه كان من المعاطفين مع إبراهيم بك ضد زميله مراد بك ، وكانت عيوب الممالك تركز في الأخير ، الذي كان طائشا سوء التدبير بل كان « من أعظم الأسباب في خراب الأقاليم المصرى بما تجهد منه ومن ممالكه واتباعه من الجور والتهور ومساخنة لهم . » لذلك غنى الجبرقي عندما مات « مراد بك » أن يزول المم بزواله ^(٣٥) ، بينما كان إبراهيم بك « موصوفا بالشجاعة والفروضية ، ساكن الجأش صبورا ، ذا تودة وحلم قريبا للانقياد للحق متجنبا للهزل إلا نادرا ، مع الكمال والحشمة لا يحب سفك الدماء » .

ومن المؤكد أن الجبرقي قد اعتبر خرق الممالك للعادات المريعة وعدم خضوعهم لأوامر امرائهم ، وترخيص هؤلاء لهم في الأمور التي خرجوا بها عن الجنود ، اعتبر ذلك بداية انحسار دولتهم ، واخذ على إبراهيم بك أن حلمه قد طال هذا الخروج ، فاصبح أهمالا وترخصا كان « سببا لبداية الشرور » ، الأمر الذي كان بداية النهاية ، إذ أخرج حسن باشا الجزائري الممالك من مصر « ولم يزل الحال يتزايد والأحوال يتلو بعضها بعضا حتى انقلبت أوضاع الديار المصرية وزالت حرمتها بالكلية » ^(٣٦) .

وأذن فإن زوال الممالك - رغم مسئوليتهم عه - هو عند الجبرقي زوالا لحرمة الديار المصرية ، لذلك كان طبيعيا أن يعارض في الإجراءات التي اتخذها الفرنسيون ضدهم ، فهو يذكر مقتل عدد منهم كانوا هارين « وعس عليهم الخبيث الأغا » ^(٣٧) .

والأرجح أن الجبرقي كان قد وافق الأمير المملوكي محمد بك الألفي على برنامجيه الذي جاء به من إنجلترا ، وكان قد نقل إليه ، على لسان واحد من قابلوا الألفي بعد عودته فذكر أنه عاد من إنجلترا « وقد تذهبت أخلاقه بما أطلع عليه من عمارة بلادهم وحسن سياسة أحكامهم وكثرة أموالهم ، ورفاهيتهم وصالحتهم وعدهم في رعيتهم مع كفرهم بحيث لا يوجد فيهم فقير ولا مسيغ ولا ذو فاقة ولا محتاج » ، واستعرض الراوى الهدايا التي أهداها الإنجليز إلى الألفي ، وكانت مناظر فلكية وآلات غريبة من منتجات الحضارة الأوروبية . ثم نقل إلى الجبرقي قول الألفي في حديث له عن « العدالة الموجبة لعمار البلاد » ، إذ قال « أن الإنسان الذي يكون له ماشية يقتات هو وعياله من لبنها وسمنها وجبنها يلزمه أن يرقق بها في العلف حتى تدر وتسمن وتنتج له التناج بخلاف ما إذا اجاعها واجحفها وأتعبها واشقاها واضعفها حتى إذا ذبحها لا يجد بها لحما ولا دهن » ، وانطلاقا من هذا الفهم المتطور وعد الألفي - الذي كان ينتظر حملة إنجليزية تأتي لتساعده على استرداد حكم مصر - بأنه « أن اعطاني الله سيادة مصر والإمارة في هذا القطر لأمتن هذه الوقائع وأجرى فيه العدل ليكثر خيريه وتعمر بلاده وترتاح أهله ويكون أحسن بلاد الله » ^(٣٨) .

والفكرة التي جاء بها الألفي - بعد عام من الإقامة في إنجلترا - مظهر من مظاهر الاختلاف بين فكر « الصناعي » مستغل العصر الحديث الذي يخضع نفسه لدرجة أرق من التنظيم في معاملته لمن يستغلهم ، فيضرب اذا ضمن أن الضرب يزيد الربح ، ويربت اذا تبين العكس ، وبين فكر « الاستقرائية العسكرية المملوكية » الفاقدة لأي ذكاء استغلالي والتي تدمر الدجاجة التي تبيض لها الذهب . على أن هذا التأثير الشديد بأعلى درجات الوعي الذي قاد خطوات البرجوازية الأوروبية في صعودها للسلطة لم يكن له امتداداته في شخصية الألفي نفسه - الذي مات قبل أن يحقق حلمه - بينما وجد مع تأثيرات أخرى - وينمط مختلف - الفرصة للتحقق نسبيا في ظل حكم محمد علي ^(٣٩) .

وقد علق الجبرق على هذا البرنابج الذى عاد به الالفى بما يعكس رضاه عنه ، فتأنى لان الاقليم « المصرى ليس له بحث ولا سعد ، واهله تراهم مختلفين الاجناس ، متنافرى القلوب ، متخرفى الطباع ، فلم يمس على هذا الكلام الا بقية الليل وساعات من النهار حتى احاطوا به - أى بالالفى - وفر هارباً » .

وربما لهذا السبب رثى الجبرق الالفى رثاء مرا ووضع على لسانه كلاماً ما نظنه قاله ، وهو يعكس موقفه من الظاهرة الملوكية ككل .. فى وصفه لوفاته قال :

« ... وصل الى قرب قناطر شرامنت فنزل على علوة هناك وجلس عليها وزاد به الهاجس والقهر ونظر الى جهة مصر وقال :

- يا مصر انظرى الى اولادك وهم حولك مشتين متباعدين مشردين . واستوطنت اجلاف الاتراك واليهود ، واراذل الارثوود وصاروا يقبضون خراجك ويحاربون اولادك ويقاتلون ابطالك ، ويقولون فرسانك ويدمون دورك ويسكتون قصورك ويقسقون بولدانك وجورك ويطمسون بهجتك ونورك .

« ولم يزل يردد هذا الكلام وامثاله وقد تحرك به خلط دموى وفى الحال تقافاً دماً » (٤٠) .

وهذا الرثاء للر هو ما دفعه الى التعليق على مذنبه الممالك بصورة تجمع رآيه الانجائى فيهم واعتراضه عليها اد قال « وختم الله الجميع بالخير فانه بلغني من عاينهم بالحيوس وفى حال القتل انهم كانوا يقرأون القرآن وينطقون بالشهادتين والاستغفار ، وبعضهم طلب ماء وتوضأ وصلى ركعتين قبل أن يرمى عنقه ومن لم يجد ماء تيمم » (٤١) .

والواقع ان ارتباط الجبرق بالممالك كان اعمق من ذلك بكثير ، والظاهر انه لعدائه الشديد لمحمد على كان يفضلهم عليه ، ولعله نظر اليه كعثاى يحكم مصر حكماً عثانياً مباشراً - وهو ما كان الجبرق يترضى عليه نفسه اعتراضه على انفصال مصر عن تركيا - وقد دفعه هذا الارتباط ومفهومه الدينى لكل ظواهر السياسة الى بعض التسقطات الواضحة ، فقد كان مؤيداً للجيش الانجليزى الذى جاء لطرد الحملة الفرنسية عن مصر متحالفاً مع العثانيين .

فقد روى فى حوادث محرم (١٢١٧ هـ - ١٨٠٢ م) - وكان الجيش الانجليزى مازال بمصر - نبأ زيارة قام بها القائد العثمانى « وكيهه » والوالى العثمانى على مصر وكبار رجال الدولة لمعسكر الجيش الانجليزى بالجيزة ، ونقل له حسين بك وكيه القائد العثمانى خبر الزيارة ، وقال له ان الانجليز لو ارادوا القبض على كبار رجال الدولة لفعلوا ولمكنهم ذلك من تملك مصر بغير مقlosure ، وعلق الجبرق على هذا قائلاً : « واذا تأمل العاقل فى هذه القضية يرى فيها اعظم الاعتبارات والكرامة لدين الاسلام ، حيث سخر (الله) الطاقة الذين هم اعداء للملة هذه - أى الانجليز - لدفع تلك الطائفة - أى الفرنسيين - ومساعدة المسلمين - يقصد العثانيين - ، وذلك مصداق الحديث الشريف « ان الله يؤيد هذا الدين بالرجل الفاجر ، فسبحان القادر الفعال » (٤٢) .

ولان الجبرق كان خالى الذهن تماماً عن صراع الدول الاستعمارية ولا ينظر للسياسة الدولية الا من حيث موقفها من الملة ، فقد دفعه هذا لتأييد الحملة الانجليزية التى جاءت بتواطؤ مع الممالك لطرد محمد على واعادتهم للسلطة ، فعندما رفض الامير المملوكى عثمان بك حسن ما طالبه به زملاؤه من مساندة الحملة عسكرياً وقال انه لا يساعد الكفرة على المسلمين ، وصفه الجبرق بأنه يدعى الورع (٤٣) ، واهدى فى صياغة الخير ضيقاً لان الممالك لم

يتحالفوا معهم » وما كان ذلك الا ما اراده المولى جل جلاله ... ومن تسمية للانجليز والقطر واهله الى ان يشاء الله » ،
واذن فان « تسمية الانجليز » - أو هزيمتهم - هي هزيمة للقطر ١١ .

وجاء تعليقه النهائي على هزيمة حملة فريرز متضمنًا أسفاً لفشلها فقال « وهذه الواقعة حصلت على غير قياس
وصادف بناؤها على غير أساس ، وقد افسد الله رأى كل من طائفة الانجليز والأمراء المصرية وأهل الاقليم المصرى ليروز
ما كتبه وقدره في مكنون غيبة على أهل الاقليم المصرى من الدمار الحاصل - الغالب انه كان يكتب في اثناء حكم محمد
على وبعد الواقعة بفترة - وما سيكون بعد كما ستسمع به وتبلى عليك بعضه . أما فساد رأى الانكليز فلتعديهم
الاسكندرية مع قلقهم وسماعهم بموت الألفى وتفريرهم بأنفسهم ، وأما الأمراء المصريون - يقصد امراء المماليك
وكان يسميهم كثيرا بالمصرية - فلا يخفى فساد رأيهم بحال - كان الجيرى قد اشار الى تفتتهم واخذاعهم بوعود محمد
على وعدم مساعدتهم للحملة - وإما اهالى الاقليم - أى الشعب المصرى - فلانتصارهم لمن يضرمهم ويسلب
نعمهم - أى مساعدتهم لمحمد على في صد حملة فريرز - وما أصاب من مصيبة فيها كسبت أبدي الناس وما أصابك
من سيفة فمن نفسك ، ولم يخطر في الظن حصول هذا الواقع ، ولا ان الرعايا والعسكر لهم قدرة على حروب الانجليز
وخصوصا شهرتهم باتقان الحروب ^(٤٤) ، ومن الواضح انه كان يتمنى لو بقى الانجليز في الاسكندرية حتى يصلهم
المدد ، ولو تحالف معهم امراء المماليك ، وكف اهالى مصر عن محاربتهم . وتلك هي قمة غلوكية روح الجيرى ، التى
جعلته يقف مع حلفاء المماليك حتى لو كانوا مستعمرين وغزاة .

حيرة فرنساوية :

يكاد يكون من المتفق عليه ان موقف الجيرى من الحملة الفرنسية قد تغير خلال الفترة بين عامى ١٢١٦ -
١٢٢٠ هـ [١٨٠١ - ١٨٠٥] ، فقد انتهى في السنة الأولى من كتابه الأول « مظهر التقديس بذهاب دولة
الفرنسيين » بلورا فيه وجهة نظره لا تعترف للفرنسيين بأى فضل ، وتكذب عليهم بما لم يفعلوه ، وفى السنة الثانية
كان قد اغاد صياغة الجزء الثالث من « عجائب الآثار » ^(٤٥) ، وهو يتضمن النص المعدل والمتق من « مظهر
التقديس » وهذا الجزء الثالث هو الرأى النهائي والختامى للجيرى عن الحملة الفرنسية ، بينما يعتبر مظهر التقديس التاريخ
الرسمى للحملة ^(٤٦) .

وتعدد الآراء والاجتهادات في تفسير موقف الجيرى من الحملة الفرنسية ، ويذهب الدكتور محمد انيس الى
ان الباعث للجيرى على اعادة كتابة تاريخه كان رغبته في « ان يغير موقفه من الاحداث التى مرت بمصر منذ الغزو
الفرنسى حتى سنة ١٢٢٠ هـ [١٨٠٥ م] وان العامل الاساسى الذى دفع الى ذلك هو خيبة الأمل التى أصابت
الجيرى في الحكم العثماني عقب عودة العثمانيين اثر خروج الفرنسيين من مصر ، والتى جعلته يدرك ان الحكم
العثماني لم يكن خيرا من الحكم الفرنسى بل على العكس » ^(٤٧) .

وعندنا ان « مظهر التقديس » كان وثيقة اعتزاز من الشيخ الجيرى للعثمانيين ، وثيرة لنفسه من « تناخله مع
الفرنساوية » ، وصحيح ان حجم هذا « التناخل - أى التعاون أو الاختلاط - غير معروف تماما ، وليس لدينا ما
يؤكد ان علاقة الجيرى بالفرنسيين كانت وثيقة أو قوية بنفس الدرجة التى كانت عليها العلاقة بين الفرنسيين وبين
آخرين من معاصريه وانداده كالمشايخ البكرى والشرقاوى والفيوى . لكننا نلاحظ ما لى :

أولاً : ان الكتابة عن الحملة الفرنسية في سنة رحيلها عن مصر ، كانت بتكليف من العثمانيين ولحسابهم ،

وربما باقتراح من الراغبين في الكتابة عن مشايخ الأزهر . فالملحوظ ان عددا من المشايخ قد تمسوا - بعد رحيل الحملة - للهجوم على الفرنسيين ومنهم الجبرتي والشرقاوي والمهدى والعتاطر^(٤٨) ، وما نعرفه عن مبررات هذا الحساس ذكره الشيخ عبد الله الشرقاوي - رئيس الديوان وشيخ الأزهر - في رسالته « تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلطين » التي قال في مقدمتها « انه لما حل ركاب الصدر الأعظم والوزير الأفخم والدستور الأكرم حضرة مولانا الوزير يوسف باشا بلغة الصلح بينه وبين طائفة الفرنساوية في قلعة العريش وذهبت مع بعض علماء مصر لملاقاته طلب منى بعض الاخوان من اتباع ذلك الصدر الأعظم ان اجمع كتابا متضمنا لواقعة الحال المذكور^(٤٩) » ، وهو ما يعني ان التفكير في التأليف عن الحملة يرجع الى شهر رمضان سنة ١٢١٤ هـ (يناير - فبراير ١٨٠٠ م) ، وهو الشهر الذى قابل فيه العلماء الصدر الأعظم ، ولم يذكر الجبرتي - سواء في مظهر التقديس أو في العجائب - انه كان بين اعضاء الوفد الذى سافر الى بليس للسلام عليه^(٥٠) .

وفيما يبدو فان هذا التكليف قد تواتر وكان محل منافسة بين العلماء ، وذلك نلاحظه فيما كتبه الجبرتي مهونا من شأن كتاب الشرقاوي ومحتقرا له فقد ذكر انه عمل تاريخا ومختصرا في نحو اربعة كراريس عند قدوم الوزير يوسف باشا الى مصر وخروج الفرنساوية منها ودخول العثمانية في نحو ورقتين وهو في غاية البرود وغلط فيه غلطات منها انه ذكر الاشرف شعبان ابن الامير حسن بن الناصر محمد بن قلاوون فجعله ابن السلطان حسن ونحو ذلك^(٥١) .

وفي حين تجاهل الجبرتي في مظهر التقديس علاقته بالفرنسيين - لانها لم تكن مشهورة - فان الشيخ الشرقاوي قد برر في كتابه انتياده لهم « وتداخله فيهم » فقال : « والسبب الذى أوجب اهل مصر قراها بعض الانتقاد اليهم - الفرنسيين - عجزهم عن مقاومتهم بسبب هروب الممالك الذين معهم آلات القتال ، وانهم عند قدومهم كتبوا كتابا فرفقوها في البلاد وذكروا فيها انهم ليسوا بنضارى لانهم يقولون ان الله واحد ، وانهم يعظمون محمدا ويحترمون القرآن ، وانهم يحبون العثماني ، ولم يأتوا الا لطرف الممالك الظلمة لانهم نهبوا اموالهم واموال تجارهم ولا يتعرضون للرعايا في شيء »^(٥٢) .

ثانيا : ان علاقة الجبرتي بالحملة الفرنسية - رغم عدم وضوح حجمها - تنضج من اشارات متعددة وسريعة جاءت في « عجائب الآثار » ، لكن هذه الاشارات تقل جدا في « مظهر التقديس » . ففي عجائب الآثار نفهم انه تردد كثيرا على مقر البعثة العلمية ، وتردد على المكتبة واطلع على الكتب والصور التي صوروها لمشايخ الديوان ، وشهد بعض التجارب العلمية الكيميائية . ولا يستبعد الاستاذ « خليل شيبوب » ان يكون الجبرتي من بين العلماء الذين كانوا يتحلقون حول المستشرق مارسيل ، والذين كانوا يجتمعون للسمر في دار قاسم بك^(٥٣) ، كما اننا نعلم ان الجبرتي كان على صلة وثيقة بعدد من الذين ارتبطوا بالحملة مثل الشيخ العطار واسماعيل الخشاب . وفي حين تبدو هذه العلاقات علمية وثقافية فان علاقته السياسية بهم اتضحت من اختياره احد الاعضاء التسعة الذين شكلوا الديوان الثالث الذى ساعد الجنرال منو ، فشارك اسوأ قواد الحملة واكثرهم تركيزا على طابعها الاستعماري .

وبالقطع فان الجبرتي كان يشعر ان عضويته في هذا الديوان كانت عاعة سياسية لا ينبغي الاعتراف بها ، فهو في « مظهر التقديس » يتجاهل الخبر تماما ، واكتفى بالقول بأنهم « شرعوا في ترتيب الديوان على نسق غير الأول من تسعة انفار متعتممين [أى علماء] لا غير وليس فيهم قطي ولا دجافلى ولا شامي »^(٥٤) ، واستمر هذا التجاهل بعد ذلك ، فعندما اورد خير القبيض على بعض اعضاء الديوان ذكر اسم المقبوض عليهم ولم يذكر اسم الباقيين وكان منهم^(٥٥) ، وظل هذا الاحساس يلزمه فعندما كتب « عجائب الآثار » ذكر نفسه بين اعضاء الديوان بكلمة غامضة

هي « وكتبه » بعد اسم الشيخ الصاوي^(٥٦) لدرجة قد تدفع القارئ للظن بأن المقصود هو كاتب الشيخ الصاوي وليس كاتب « عجائب الآثار »^(٥٧) .

وربما يتحدد موقف الجبرتي من الحملة الفرنسية بشكل ادق اذا علمنا انه عندما عاد الانجليز والعثمانيون ، واستولوا على رشيد وأبو قير وزحف يوسف باشا وعساكره على القاهرة ، اعقل الفرنسيون ثلاثة من أعضاء الديوان هم المشايخ : الشرقاوي والمهدي والصاوي وامروا الاربعة الباقين وهم « البكرى » والامير والسرسى وكتبه - اى الجبرتي - ان يكون نظرمهم على البلد^(٥٨) ، فالجبرتي لم يكن بين المعتقلين ، الذين اضيف اليهم الشيخ الامير في اول اضم الحزم ١٢١٦ هـ (١٤ مايو ١٨٠١ م)^(٥٩) ، وهو ما يعنى أن الفرنسيين لم يكونوا ينظرون الى الجبرتي لا باعتباره متطرفا ولا بجاهيريا يغشى بأسه ولا باعتباره ممن يمكن أن يعارضوهم ، وقد افصح الشرقاوي في كتابه المقدم للصدر الاعظم « تحفة الناظرين » بحادث اعتقاله واعتبره تشريفا له وبرره بأنه كان « خوفا من قيام أهل البلد عليهم »^(٦٠) .

وبما بلغت النظر ايضا ان الجبرتي لم يشر الى « مظهر التقديس » في « عجائب الآثار » أى اشارة ، وأنه يكتب فقرة يصح الاستدلال منها على اعتذاره عنه ، فقد قال في مقدمة « العجائب » « ولم اقصد بجمعه خدمة أي جاه كبير أو طاعة وزير أو أمير ولم اداهن فيه دولة بتفاق أو مدح أو ذم مياين للاخلاق ليل نفساني أو غرض جسماني ، وأنا استغفر الله من وصفى طريقا لم اسلكه ونجاري برأس مآل لم املكه »^(٦١) ، ولعل هذه الفقرة اعتذار عن مقدمة ومتمن مظهر التقديس الملىء بالتفاؤل للوزير العثماني ، الذي كافأ الجبرتي عن عمله فاسند اليه تحرير التقارير والمواقف لاشتغاله بالعلوم الفلكية وجعل له مرتبا على ذلك^(٦٢) .

وربما لهذا السبب ضمن الجبرتي « مظهر التقديس » بعض الاخبار التي تعتبر افتراء محضا ، والتي رفعها بعد ذلك من « عجائب الآثار » ووضع غيرها ضدها على طول الخط ، فقد علق على زعم منشور نابليون الاول بأن الفرنسيين يحترمون الاسلام والمسلمين فرض ذلك وسخر منه وبرر تكذيبه لما ورد بالمنشور « هؤلاء قد شوهوا الكثير منهم يتفوط - أى يخرج فضلاته - ويمسك باوراق المصاحب ويرميها ملطخة في الطريق وعمل النجاسات فانهم لا يستنجون بالماء البتة وجلبيلهم وحقيهم يستعمل ما يجده من الاوراق .. ودخل بعض الناس دارا من دورهم فوجد باب المنيحة - أى باب المكان المخصص لاجراخ الفضلات البشرية - مستودا بمصحف شريف فأخذوه وفتحوه فوجدوه ختمة شريفة مكلفة فتأثر واغم وطلب ان يقتنيه بدراهم وامتنع صاحب النار من بيعه الا بمبلغ كذا »^(٦٣) ، ويحتفى هذا الخبر من « العجائب » لتحل محله اخبار منها ان « بعضهم - الفرنسيين - كان يحفظ سورا من القرآن »^(٦٤) .

ومن الصحيح ان الجبرتي ككل المصريين قد سعد بجلاء الفرنسيين ، وأنه لم يكن راضيا عن الاحتلال كل الرضى ، لكنه لم يكن مقاولا له ، لعله اعتبره نوعا من القضاء والقدر رضى به ، فهو بحجة ان الله اياها وبذهب بها ، ولكن من الصعب الموافقة على الرأي القائل بأن الجبرتي قد غير رأيه في العثمانيين ، صحيح ان الوزير العثماني لا يذكر في « عجائب الآثار » إلا بـ « الوزير » فقط دون تشريف ، الا ان سوء ظن الجبرتي في العثمانيين كان متوفرا منذ بعثة حسن باشا الجزائري ، وهو ما سنقصله فيما بعد .

وربما نبيد ان نضع محكما رئيسيا بقى عليه موقف الجبرتي السيامي من الحملة الفرنسية ذلك ان الوقوع في قوة اعتبار اى شكل من اشكال رفض الحملة الفرنسية ثورية واستارة ، هو ديماجوجية فكرية ترفضها ، فلا فرق

عندنا بين العثمانيين والفرنسيين ، وهذا الخلق هو : هل كان لدى الجبرق بلور فكر قومي ؟ والفرقة بين الفرنسيين والعثمانيين هي تفرقة بين استعماريين لا فارق جوهرى بينهما ، وفي حدود فكر العصر فان الطموح لان تكون مصر اىالة عثمانية لها استقلال ذاتى فى كل شعورها الداخلية يعتبر محكما مقبولا لدينا .

وصحيح ان على بك الكبير قد طور هذا الطموح الى افق اكثر رحابة داعيا للاستقلال عن العثمانيين ، ولكن طموحه القومى ذلك قد اجهض ولا يبدو ان الجبرق كان موافقا عليه كما اشترنا الى ذلك من قبل .

وتعتبر آراء الجبرق السياسية والفكرية - كما أوردناها فى « عجائب الآثار » وخاصة الجزء الثالث منه - وثيقة هامة ، لأنها تكشف لنا طبيعة التفاعل بين الانتلجنسيا المصرية والعقل الاوروبى الليبرالى وهو التفاعل الذى صاغ كل الحلقات التالية من الثورة القومية فى مصر والوطن العربى .

لقد واجه الجبرق بالفعل مجتمعا فرنسيا سواء فى التنظيمات السياسية والاقتصادية التى جاءت بها الحملة ، او فى الخلفات والمراقص والملاهى ، وحتى فى امط السلوك الشخصى القائم على التحلل من الوقار والتزمت والجمود . صحيح ان هذا المجتمع له وضعيته الخاصة - من حيث انه اقلية غريبة - ولكنه مع هذا كان نقطة التماس بين العقل المصرى وبين الليبرالية الوابدة .

فكيف رأى الجبرق هذا المجتمع الجديد ؟

سنحاول هنا ان نبدأ بالفرد تدريجيا حتى نصل اليه كعضو فى تنظيم ديمقراطى ، ومن الطبيعى ان نبدأ بالبداية الطبيعية التى بدأ بها الفكر الليبرالى نفسه : العلم فى مواجهة الاسطورة . لنرى كيف واجه كهيئة ممثلة للانتلجنسيا المصرية ما جاءت به الحملة الفرنسية من علوم حديثة فى الكيمياء والفلك والكهرباء والصحة العامة .

يلور فى سلفادورى فى كتابه « الليبرالية » العلاقة بينها وبين العلم فيقول ان افترض الليبرالية ان « الحرية تأتى بالخير » ناجم من « وجهة النظر الميكانيكية التى تقول ان كل تغيير يحدث فى الكون مرجعه القوة الطبيعية والكيميائية ، وهذا ما اثبته بنجاح عظيم ديكارت ونيوتن وفلاسفة غربيون فطاحل ورجال العلم فى القرن السابع عشر ، ويقول ايضا ان « هذا الاقتناع قد قوى الليبراليين ، لانه جعلهم يشعرون انهم كانوا على جانب الابدية لان لفظ الجلالة والقوانين الغامضة الالهية كانت تقوم مقام الطبيعة والقوانين التى يستطيع البشر فهمها واتباعها عقليا » .

العلم الطبيعى اذن هو ابو الليبرالية الجديدة ، كما انه أبو الرأسمالية نفسها ، وهؤلاء الابطال الثلاثة : العلم والطبقة والفكر ، هم الذين بلوروا كافة الحقوق المتقدمة - بمقياس عصرها - التى حصل عليها الانسان .

وثمة تأكيد بأن الجبرق قد انهر فعلا بالعلوم الفرنسية ، فقد وصف فى حوادث ديسمبر ١٧٩٨ ، زيارته للمقر العلمى للحملة الفرنسية وضا مطولا^(١٥) ، اذا كان طبيعيا وهو من العلماء - بالمفهوم المصرى للعلماء يومذاك - ان يقوم بزيارة المجمع العلمى وان تهره فيه اشياء عدة بدىا بنظام المكتبة نفسه ، المناضد والمقاعد ، ثم بالطابع الديمقراطى الذى يسوده فالحضور « يتصحفون ويراجعون ويكتبون حتى أسافلهم من العساكر » ، وأيضا ف « اذا حضر الجهم بعض المسلمين ممن يريد الفرجة لا يمنعون من الدخول الى اعز أماكنهم ويتلقونه بالبشاشة والضحك واطهار السرور بمحبته الجهم وخصوصا اذا رأوا فيه قابلية او معرفة او تطلعا للنظر فى المعارف » . ويقدم الجبرق ، وصفا تفصيليا لبقية

اجنحة مقر البعثة ، مبديا اعجابه بكل ما فيها ، او راصدا لما دون هجوم . فقد رأى كسبا في الجغرافيا وعلم الحيوان والتاريخ وغيرها « مما يحير الافكار » .

هذه الحيرة الفكرية تنطلق بلا شك من انبهار شديد لا يستطيع انكار ما امامه أو تكفيره ، وكانت التجارب الكيمائية اكثر ما اذهله واعتبرها من اغرب ما رآه . على ان روحه النقدية لم تظهر الا عند زيارته للفلكيين ، فلم الفلك هو من العلوم التي كان العقل المصري - وخاصة الجبرتي - يهتم بها ويفهم فيها لارتباطها بالفرائض الدينية ومعرفة الشهور العربية ، ولهذا تكررت زيارة الجبرتي لتوت الفلكي وصف خلالها بعض ابتكاراته ، واخذ عليه انه لا يهتم بتحقيق اوقات العبادة وفسر ذلك بان مباحث الفلك عند المصريين « لاجل اوقات العبادة » اما الفرنسيين فهم « لا يحتاجون لذلك فلم يعنوه » (٦٦) .

ويخلص الجبرتي رأيا ايجابيا في هذا الجانب من خصال الفرنسيين ويعترف بان « لم تطلعا رائدا للعلوم واكتبرها الرياضية ومعرفة اللغات واجتهادا كثيرا في معرفة اللغة والمنطق ويدأبون في ذلك الليل والنهار » (٦٧) ، ويشوب هذا الرأي الايجابي احساس بالتضال ، أمام هؤلاء الذين لم في العلم « أمور وأحوال وتراكيب غريبة ينتج منها نتائج لا تسمعا عقول امثالا » (٦٨) ، على أن أعجاب الجبرتي مع هذا له حدوده المرسومة فقفله الذي انبهر فعلا بما رآه من تجارب كيميائية وكهربائية كان يحتاج الى ما يعطيه اطمئنانا بأن ما لا يعرفه ليس كثيرا الى هذا الحد ، ولهذا نلاحظ ان لهجة قد شابتها الشماتة لفشل التجربة التي اجراها علماء الحملة الفرنسية لتطوير نظاد (٦٩) .

والاعجاب بالنتائج العلمية كتجارب معملية لا تمتد عند الجبرتي ليشمل الاعجاب بالتطبيق الاجتماعي للعلم ، والتأكيد فان الرؤية الاخيرة هي صاحبة الدلالة الأولى على اتباع اسلوب العلم والتكيف معه . وصحيح ان الجبرتي قد ابدى اعجابه ببعض الآلات الهندسية التي رأى الحملة تستعملها في حمل الاثيرة وتهديم الابنية ، رغم انها آلات بسيطة جدا (٧٠) - وهو ما يعكس مدى تدهور العقل المصري عموما وقتها - الا ان المظاهر الاخرى لتطبيق الاساليب العلمية في التنظيم الاجتماعي والاقتصادي قد الازت معارضة ورفضه .

ونحن نلاحظ ذلك من عدم رضاه عن محاولة الفرنسيين منع دفن الموتى في الاماكن القريبة من المساكن ، وخاصة مقابر الرومي والازبكية ، واذا « دفنوا بيالغون في تسفيل الحفر » ، واعتراضه على اجراءات الحجر الصحي ، وهو اعتراض تكرر كثيرا بسبب حرص الفرنسيين على وقاية مصر من الطاعون الذي اصاب جنود الحملة الفرنسية عندما حاصروا عكا ، والاتجاه العام لدى الجبرتي لا ينشأ بمعارضة للتطبيقات الخاصة بالصحة العامة طالما ان هذه التطبيقات في الاطار الفردي ، اما الحجر الصحي - او الكرنيتين بلغة العصر - فالجبرتي يرفضها تماما ، رغم انها مظهر واضح من مظاهر الادراك الاجتماعي بوضع مصلحة المجموع فوق أى مصلحة اخرى . ونحن نلاحظ ان الديوان الذي كان الجبرتي عضوا فيه قد عارض في اجراءات الحجر الصحي ، وتجاوزت المعارضة اعضاء الديوان الى جماهير الشعب نفسها التي هالها ان يموت مصريون مسلمون في الحجر دون ان تشجع جنائزهم اسلاميا وان تحرق ثياب المرضى والمتوفين ، ولم يذكر الجبرتي رأيه في اسباب المعارضة ولوحى بان الحجر الصحي كان يسبب اضرارا فردية . لكن الأرجح ان الجبرتي - الذي كان سنيا مترمنا - كان يعتبره مخالفة للشريعة . وقد اعترض عليه عندما فرضه محمد علي بعد ذلك بسنوات وذكر شامتا انه قد « هلك الحكيم الفرنسيون وبعض نصارى اروام وهم يعتقدون بصحة الكرنيتين بانها تمنع الطاعون وقاضى الشريعة يحقق قولهم ويمشى على مذهبهم ، ولرغبة الباشا في الحياة الدنيا وكذلك اهل دائرته وخوفهم من الموت يصدقون قولهم » (٧١) ، وتفسر مقرة وردت في كتاب رفاعة الطهطاوى « تخليص الابريز في

تلخيص باريز : النظرة السنية المترتبة حول هذا الموضوع ، فقد ذكر ان الشيخ محمد المناعي التونسي المدرس بجامعة الزيتونة بتونس قد ألف رسالة في الكورنتية ، اعتبرها حراما لانها « من جملة الفرار من القضاء » (٧٢) .

والارجح ان الجبري كان « يعتبر القرنين ككفارا في الدرجة الاولى ، لانهم عقلانيون ، وبهذا لم ينظر اليهم كمسيحيين ، وبالتالي يتحدث عن مصارى القبط والشوام والاورام ، فان صفة الكفر - وليست النصرانية - هي الصفة التي تلصق بالفرنسيين وحدهم - بكثرة في « مظهر القديس » وبشكل أقل في « العجائب » - وقد ذكر في مظهر القديس رفضه لعقلانية الحملة وانكارها للاديان كلها بما فيها المسيحية فقال انهم « لا يفقهون على دين ولا يتفقون على ملة بل كل واحد منهم ينحو ديناً يخترعه بتحسين عقله ومنهم الباقي على نصرانيته للتكتم لها » (٧٣) ، وقال في مكان آخر « وعقيدتهم السالكون فيها تحكيم العقل وما تستحسنه النفوس بحسب الشهوات » (٧٤) ، ولعل هذا الرأي كان حصيلة مناقشات مع علماء الحملة ، ولعله بعض اصداء المنشور الذي وجهه السلطان العثماني سليم الثالث الى المصريين يدعوهم فيه للجهاد الديني ضد الغزاة ، فنحن نلاحظ ان الشيخ عبدالله الشقراوى لا يختلف في هذا الرأي مع الجبري ، وربما يفيد رأيه في تحديد موقف الجبري والانجليسبا المصرية عموما من البناء الفلسفي للعلم .. فهو يقول ان الفرنسيين ليسوا مسيحيين حقيقيين ولكنهم « فرقة من الفلاسفة اباحية طبائعية » (٧٥) يقال لهم نصارى قاتوليقة (٧٦) يتبعون عيسى عليه السلام ظاهرا - وينكرون البعث والدار الآخرة وبعثه الانبياء والمرسلين ويقولون ان الله واحد ، لكن بطريق التعليل ، ويحكمون العقل ، ويجعلون منهم مديرين يدبرون الاحكام ، يضعونها بقولهم ويسموها شرائع ويزعمون ان الرسل محمدا وعيسى وموسى كانوا جماعة عقلاء ، وان الشرائع المنسوبة اليهم كناية عن قوانين وضعوها بقولهم تناسب اهل زمانهم » (٧٧) .

وهذا الرفض لفلسفة العلم ولتطبيقاته في التنظيم السياسي والاقتصادى ، يتحول الى تحفظ تجاه بعض الملاح الاخرى للتطبيقات الليبرالية في مصر ، لم تواز تماما مع مثيلاتها في فرنسا ذاتها اذ ان التطبيق في مصر كان محكوما بولن من الوان العقل ورد الفعل الحاديين لثورات المصريين وشغبهم اليومى ، وعلى الرغم من ان حكم مصر لم يخلص للفرنسيين فانهم حاولوا ان يحكموها بنفس شعاراتهم كمستعمرين اصلا وكتوار فرعا .

وكان منشور « نابليون » الاول طرحا للشعارات الليبرالية بكل بكاارتها - رغم انه لم يوضع موضع التنفيذ - وبينما هاجمه الجبري بشدة في « مظهر القديس » ، وافرد فصلا للرد عليه جعل عنوانه « تفسير بعض ما اودعه هذا المكتوب من الكلمات المفككة والتركيب الملعبكة » (٧٨) ، وقد رفض في هذا التفسير المنشور جملة وتفصيلا ، فيعد ان قرر كفر نابليون على نص ورد في المنشور يتضمن الاعتراف بمساواة الناس عند الله تعالى فقال : « هذا كذب وجهل وحقاكة كيف وقد فضل الله بعضهم على بعض وشهد بذلك أهل السموات والارض » وهو تعليق يتجاهل النص الذي ورد في المنشور نفسه بأن « الشيء الذى يفرق الناس من بعضهم بعضا هو الفضائل والعقل والعلوم فقط » ، وواجه سخرية نابليون من المماليك ومطالبة المنشور اياهم بأن « يرونا الحجة التى كتبها الله لهم بتملكهم ارض مصر » ، فرد عليها بروح تنقو من أى فكاهة مؤكدا فهمهم لطبيعة السلطة فقال « وهذا من الكفر بتمكن فان الله لا يملك الناس بحجة يكتبها لهم ، غاية ان الناس يتداولون البلاد عن اسيادهم كهولا او عن اسلافهم أو بالغلبة والقهر » ، ومع انه وافق المنشور على انه بالعقلاء والفضلاء يصلح حال الامة ، فانه انتقد التطبيق لان الفرنسيين « قلدوا مناصب الاحكام الجليلة للاسافل والرعاع ، كجعلهم برلمانيين الرومى - وهو المسمى عند العامة فرط الرمان كصخدا مستحفظان » ، ومن الواضح ان الجبري في مظهر القديس كان معاديا تماما

للفكار التي اتى بها المنشور النابليوي ، وهو يستخدم في عدائه أفكاراً متناقضة مما يكشف عن التعامل هذا العداء لغرض مقصود .

والأرجح ان الجبرقي عندما نظر للظاهرة ككل ، اكتشف ان الكفرة - أو العقلانيين - يمكن ان تكون لهم مزاجا .. ولهذا سكت في عجائب الآثار عن المنشور دون ان يعلق على عباراته « الملبكة » ، واستطاع ان يرى في بعض المجالات المحددة للتطبيقات الليبرالية خيرا .. فقد اعجبه موقف الفرنسيين من الحريات الفردية ، وخاصة رفضهم للسخرية فروى في حوادث ديسمبر (جمادى الآخرة ١٢١٣ هـ) قصة الأشغال العامة التي كانوا يقومون بها لإعادة تخطيط القاهرة واردف انهم « فعلوا هذا الشغل الكبير والفعل العظيم في اقرب زمن ولم يسخروا احدا في العمل بل كانوا يعطون الرجال زيادة عن اجرهم المعتاد ويصرفونهم من بعد الظهيرة »^(٧٩) ، ومن الملفت للنظر ان الجبرقي روى في حوادث عام ١٨٠٣ - بعد خروج الحملة - ان الوالي العثماني شرح في هدم الاماكن المجاورة لمنزله لبيئها مساكن لمسكروه ونصب خيمة في مقر العمل لياشره بنفسه ثم اعد قوائم لتسخير المواطنين للعمل ، وعلق الجبرقي على هذه الواقعة سائحا من الباشا^(٨٠) ، ولان السخرية كانت تقليدا من تقاليد المجتمع المصري وقتها ، فان هذه السخرية تصبح ذات دلالة هامة على تطور فكر الجبرقي ، وهو ما يؤكد ان التطبيق النابليوي لحرية العمل وضمائنه في مصر قد حفر معنى ثابتا بحيث سخر الجبرقي من تسخير الحاكم التركي للناس في بناء مساكن عسكره وبكلفتهم مع هذا باحضر الموسيقى للترفيه عنه .

ومما لفت نظر الجبرقي ايضا في التطبيقات النابليوية حق الانسان في المحاكمة القضائية فأورد في الجزء الثالث من عجائب الآثار نص محاضر التحقيق في قضية مقتل الجنرال كليبر التي اتهم فيها الطالب الازهرى سليمان الحلبي ، وقد ذكر انه اوردها « لما فيها من الاعتبار وضبط الاحكام من هؤلاء الطائفة الذين يحكمون العقل ولا يتدبنون بدين وكيف تجارى على كبرهم ويعسو بهم رجل افاق اهوج وغدره ... »^(٨١) ، وروى كيفية القبض على سليمان الحلبي والتحقيق معه دهشا لانهم لم يعجلوا بقتله وقتل من اخبر عنهم بمجرد الاقرار بعد ان علوا عليه ووجدوا معه آلة القتل مضغطة بدم صاري عسكرهم وامرهم بل رتبوا حكومة ومحاكمة « وقارن بين ما فعلوه وما فعله العثمانيون » قائلا : « بخلاف من رأيناه من افعال اوباش العسكر بعد ذلك الذين يدعون الاسلام ويزعمون انهم يجاهدون وقتلهم النفس وتجارتهم على هدم البنية الانسانية بمجرد شهواتهم الحيوانية »^(٨٢) .

وقد انهر الجبرقي هنا بمفهوم شخصية العقوبة ، وهو مفهوم ينطلق من الاقرار بحق البشر في المساواة امام القانون وتحريم العقوبات الجماعية أو الاعمال الانتقامية من الورثة أو من لا يرتكبون جرما . وقد اكد الجبرقي ان الفرنسيين قد قبضوا على سليمان الحلبي « وعاقبوه حتى اخبرهم بحقيقة الحال ، فعند ذلك علموا ببراءة اهل مصر من ذلك وتركوا ما كانوا عزموا عليه من محاربة اهل البلد » . واثر هذا التفاعل ثمرته في وقت قريب ، بروى الجبرقي ان مناقشة وقعت بمجلس الديوان بين الوكيل - كان الجنرال الفرنسي فوريه - والاعضاء المصريين بسبب التجاء التجار الى رفع الاسعار قبل توقيع معاهدة العريش فاكد الوكيل ان الديوان سيكون مسؤولا اذا ظلت الاسعار مرتفعة ، وقرأ منشورا يهدد بالعقوبات العامة اذا تحرك المصريون ان ثاروا ويقول الجبرقي انه « لما قرئ المنشور الفرمان المذكور قال بعض الحاضرين^(٨٣) :

- العقلاء لا يسعون في الفساد واذا قامت الفتنة لزموا بيوتهم .

فقال الوكيل :

- ينهى للعقلاء ولا مثلهم نصيحة المقسد وغيره .

قال بعضهم :

- هذا ليس بحيد بل العقاب لا يكون الا على المذنب فقد قال تعالى : كل نفس بما كسبت رهينة .

وقال آخر من اهل المجلس :

- ولا تترن وزارة وزر اخرى .

فقال الوكيل :

- المفسدون فيما تقدم اهاجوا الفتنة فعمت العقوبة - يقصد ثورق القاهرة وما تلاهما من عقوبات عامة - والمدافع والبيات ليس لها عقل حتى تميز بين المفسد والمصلح فانها لا تقرأ القرآن .

وقال آخر :

- المخلص نيته تخلصه .

فقال الوكيل :

- ان المصلح من يتسل صلاحه الرعية فان صلاحه في حد ذاته يخصه فقط والثاني اكثر نفعا ^(٨٤) .

وتكشف هذه المناقشة المتنازعة عن ان الاحتكاك بين العقل المصرى والعقل الفرنسى ، اعاد المشايخ الى تراثهم الدينى ليروه بشكل عقل ، ويكتشفوا ما به من مبادئ تتلاءم مع ما جاء به الفرنسيون . في الوقت الذى اضطر فيه هؤلاء الى التبرك لمبادئهم باعلامهم شعار « المدافع لا تقرأ القرآن » أى انها لا تعرف المبادئ ولا تؤمن بشخصية العقوبة . وقد اشترك الجيرقى في المناقشة السابقة لانه كان عضوا في الديوان ايامها .

على ان الجيرقى نذل متحفظا تنجأ حرية المرأة على نحو ما سبق لنا واشربنا اليه .

وكما يحدث غالبا فان الانكار تظل جميلة طالما هي لا تسبب ضررا للناس ، فاذا ادى تطبيقها الى ضرر لاقلية وفائدة لاكثرية وضعت في حكم الاختيار ، لذلك نلاحظ ان الجيرقى قد اعترض بشدة على محاولة الفرنسيين تنظيم الملكية سواء في الزراعة أو في العقارات . وكان الفرنسيون قد توصلوا الى اقتراض بان ارتفاع الانتاج الزراعى في مصر رهين بمنح الفلاحين ملكية الارض التى يزرعونها ملكية خاصة كاملة وشاملة لكافة التصرفات القانونية ، واختلفت آراؤهم بصلد نظام الالتزام فرأى البعض اعتبار الاراضى التى في ذمة الملتزمين من قبيل املاك الاشراف التى قضت عليها الثورة في فرنسا ، بينما رأى آخرون اعتبار الملتزمين ملاكا فرديين ، وقد انتصر الرأى الثانى في بادىء الامر وعومل الملتزمون على انهم ملاك حقيقيون وطولوا كما يقول الجيرقى بأن « بينوا وجه غلظتهم لصلك الالتزام عاما بالبيع أو الانتقال لهم بالارت عن اسلافهم فان لم يكن له حجة أو كانت ولم تكن مقيدة بالسجل فانها تشبط لصالح ديوان الجنيهور - أى للدولة - وتصور حقا من حقوقهم » .

على ان الجنرال مينو كان من انصار وجهة النظر الاولى ، سعى في نقل ملكية الاتراعات الى الدولة تدريجيا ، ومن الواضح ان الجبرقي رفض الموقفين واعتبرهما نوعا من انواع التحايل ، وعلق على أولهما بأن « هذا من اخيت الحيل على اخذ الاملاك والعقارات من ايدي اربابها وذلك ان الناس انما وضعوا ايديهم على املاكهم اما بالشرء او بالبولتها لهم من مورثهم او نحو ذلك بمجة قريية او بعبدة العهد ، فلذا طولوا بالثبات مضمونها وسجلاتها تمسر أو تعذر لحادث الموت أو الاسفار » (٨٥).

والوسيلة التي اتبعها الحملة الفرنسية في ضرب نظام الالتزام ، هي نفس الوسيلة التي اتبعها بعد ذلك محمد علي عندما نقل ملكية الأرض الزراعية كلها الى الدولة . ومن الواضح ان الجبرقي - وإن لم يكن هناك ما يرجع انه كان ملتزما - كان شديد الحساسية في كل ما يتعلق بالملكية ، ولعل المظالم التي اتبعها الفرنسيون في جمع المال ، فضلا عن حسه الديني الاخلاق ، وموقفه المتعاطف مع الممالك كانت اهم اسباب رفضه الحملة الفرنسية ، إلا ان هذا الرفض قد تذبذب في عجائب الازلار واصبح اكثر موضوعية في ضوء الظروف التي تلت رحيل الحملة ، وبخفوت الاحساس لديه بالخجل لانه شارك في عضوية الديوان . ومن الصعب التكهن بالموقف الذي كان الجبرقي يمكن ان يأخذ لو ان الحملة الفرنسية لم تحاصر في مصر الامر الذي اضطرها الى تصرفات خشنة مع المصريين لم تكن واردة في خطتها الاصلية . لكن من الواضح ان هذا الرفض عن الجبرقي لم يكن يعنى مشاركته او تأييده لاي عمل عنيف يتضمن ثورة يقوم بها العوام والحرافيش ، ولو بمجرد التأيد القلي .

مشكلة الجبرقي الحقيقية كسياسي هي انه عجز عن فهم ما كان يجري حوله : عارض الممالك ، وعارض الفرنسيين ، لكنه لم ينطلق في ذلك من المنطلق الصحيح الذي كان يتجرى في اعماق عصره : منطلق الحركة القومية الواحدة ترفع اعلان الاستقلال عن تركيا ، وعن أوروبا في وقت واحد .

سيكرر هذا العجز عن الفهم فيما بقي من الحلقات التي عاصرها الجبرقي : عودة الحكم العثماني المباشر ثم الحلقة الثانية التي قتل الوجه الآخر والمناقض : تجربة محمد علي التي اعادت اصداء ثورة على بك الكبير .

لكن ذلك يحتاج حديثا آخر .

الهوامش

(٥) يعتبر كتاب احمد حافظ عوض : فتح مصر الحديث - مطبعة مصر - القاهرة ١٩٢٥ ، من اكر الكتب اغرالا في الروح الأوروبية ، وهو يمتلئ بسحرية جارحة من الجبرقي - والمصريين عموما - كمثقل محافظ ومتحلف في تعامله مع الظواهر التي جاءت بها الحملة الفرنسية .

(١) صلاح عيسى : منيح جبد الرحمن الجبرقي في رؤية الظواهر التاريخية - قضايا عربية - العدد ٤ تموز - آب ١٩٧٤ - بيروت

١٩٧٤ .

(٢) تنبه الى هذا التحالف القائم على اساس النشاط الاقتصادي المشترك بين مشايخ الازهر وامراء الممالك الامام محمد عبيد ، وقد نقل رأيه - وخالفه فيه - محمد شفيق عربال ، ويعلق صبحي وحيدة مؤيدا رأى الاستاذ الامام بأن الظاهرة « ترجع جزئيا الى طبيعة وظيفة

رجال الدين في الحكم الاسلامى من ناحية والى تحلل نظم الحكم المملوكية من ناحية اخرى (صبحى وحيدة - في أصول امسألة المصرية - ط ٢ - مكتبة مديونى - القاهرة ١٩٧٤ - مائش ص ١٦٧ - ١٦٨) .

(٣) صبحى وحيدة - المصدر نفسه ص ١٦٩ .

(٤) المصدر نفسه - ص ١٧٠ .

(٥) وسيم خالد : ملاح الشخصية المصرية - مجلة الكاتب القاهرية العدد ٥٢ يوليو (تموز) ١٩٦٥ .

(٦) المصدر نفسه .

(٧) وسيم خالد : على بك الكبير - مجلة الكاتب القاهرية - العدد ٥٣ - أغسطس (آب) ١٩٦٥ .

(٨) في رأى الدكتور محمود حلمى مصطفى (كلية الآثار - جامعة أسوط المصرية) ، ان الجبرى هو « مؤرخ القومية المصرية في القرن الماضي » ، وهو تعبير نتحفظ عليه رغم انه ليس صحيحا في اعلان قومية الجبرى ، وبنفس التحفظ نقرأ قول الأستاذ محمد شفيق غربال بان كتاب الجبرى هو في صميم الامر كتاب في التربية الوطنية (راجع : محمود حلمى مصطفى : الجبرى ومعاصروه من امراء المماليك بحث في ندوة « عبد الرحمن الجبرى وعصره » - الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - الجزء ٣ - طبعة محدودة - القاهرة ١٩٧٤) .

(٩) الطبعات التى استخدمناها من مؤلفات الجبرى على النحو التالى :

- عبد الرحمن الجبرى : عجائب الآثار - في التراجم والأخبار : دار القارس - بيروت - مطبعة سببا - (دون ذكر السنة) ، وهى في ثلاثة مجلدات تضم الاجزاء الاربعه ، وسنختصر اسمها في هذه المواصل الى « العجائب » ثم رقم المجلد فرقم الصفحة .

- عبد الرحمن الجبرى : مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس - تحقيق : احمد زكى عطية وعبد المعصم عامر - ومحمد فهمى عبد اللطيف - وراجعه وحقق الجانب التاريخى والاعلام حنفى عامر - الناشر : وزارة التربية والتعليم . القاهرة - الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ١٩٦١ - وهى في جزئين ، وسنختصر اسمها الى « مظهر » ثم رقم الجزء فرقم الصفحة .

- وقد استخدمنا بدرجة اقل طبعة « كتاب الشعب » - دار الشعب بالقاهرة ١٩٥٩ - من عجائب الآثار التى صدرت بعنوان « تاريخ الجبرى » وتضم ملخصا للجزئين الأول والثانى من العجائب مع النص الكامل للجزئين الثالث والرابع ، وسنشير اليها باسم « العجائب - طبعة الشعب » ثم رقم الصفحة .

(١٠) العجائب ٤٩٥/١ - ٤٩٦ .

(١١) العجائب ٤٣٢/١ .

(١٢) العجائب ٤٣٣/١ .

(١٣) العجائب ٤٣٤/١ .

(١٤) العجائب /١

(١٥) العجائب ٤٥٤/٢ .

(١٦) العجائب ٤٥٨/٢ .

(١٧) العجائب ٤٨٥/١ .

- (١٨) المجالب ٦٤٧/٢ .
- (١٩) المجالب ٤٨٥/١ .
- (٢٠) المجالب ١٩٦/٢ .
- (٢١) المجالب ٤٩٤/٢ .
- (٢٢) المجالب ٤٨٨/٢ .
- (٢٣) المجالب ٤٥٧/١ .
- (٢٤) المجالب ٦٤٧/٢ .
- (٢٥) المجالب ٤٥٠/٢ - ٤٥٢ .
- (٢٦) المجالب ١٧٤/٣ .
- (٢٧) المجالب ١٥٩/٢ .
- (٢٨) المجالب ٤٥٦/٢ .
- (٢٩) المجالب - حوادث عام ١٧٦٩ - ١٨ يناير .
- (٣٠) المجالب ٤٥٦/٣ .
- (٣١) المجالب ٤٤٩/٢ .
- (٣٢) المجالب ١٨٠/٢ .
- (٣٣) المجالب ١٨٨/٢ .
- (٣٤) المجالب ٢٢/١ .
- (٣٥) المجالب ٤٥٠/٢ .
- (٣٦) المجالب ٥٣٧/٢ - ٥٣٨ .
- (٣٨) المجالب ٤/٤
- (٣٩) صلاح عيسى - الثورة العراقية - ط ١ - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ١٩٧١ - ص ١٨٥ .
- (٤٠) المجالب ١٦٧/٣ .
- (٤١) المجالب ٣٢٧/٣ .
- (٤٢) المجالب - طبعة الشعب ص ٤٨٨ .
- (٤٣) المصدر نفسه ص ٧١٤ .

(٤٤) المجالب ١٩٤/٣ .

(٤٥) عزم الجبرتي الجزء الثاني من عجائب الآثار بقوله « عزم هذا الجزء الثالث من عجائب الآثار في التراجم والأخبار لغاية سنة عشرين ومائتين والى من الهجرة النبوية على صاحبها افضل الصلاة والسلام ، وسعيد ان شاء الله تعالى ما يتجدد بعدها من الحوادث من ابتداء سنة احدى وعشرين التي نحن بها الآن ان امتد الاجل واسعف الامل » - المجالب ١١٠/٢ - وهذا النص صريح في ان الجزء الثالث من المجالب المتضمن للحملة الفرنسية - وهو نفس موضوع مظهر التقديس بجريته - قد كتب عام ١٢٢١ هـ - ١٨٠٦ م .

(٤٦) د . محمد احمد انيس : مدرسة التاريخ المصري في العصر العنابي - مطبوعات معهد الدراسات العربية العالمية - دار الجبل للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٦٢ .

(٤٧) المصدر نفسه ص ٣٧ .

(٤٨) مقدمة المحققين لطبعة وزارة التربية من مظهر التقديس - ج ١ ص ٢٩ - ٣٠ .

(٤٩) عبد الله الشرقاوي (الشيخ) : تحفة الناظرين فيمن ولى مصر من الولاة والسلاطين . القاهرة . طبعة بولاق ١٢٨٦ هـ - ١٨٦٩ - ١٨٧٠ م) - المقدمة . انظر ايضا ما اوردته احمد حافظ عوض في كتابه : نابليون بونابرت ، وفتح مصر الحديث - مطبعة مصر - القاهرة - ١٩٢٥ ص ٢٩٧ .

(٥٠) رواية مقابلة وفد العلماء للمصدر الاعظم وارادة في المجلد الثاني من المجالب ص ٣٢٠ وفي الجزء الثاني من مظهر التقديس ص ٢٠ - في حوادث شهر رمضان ١٢١٤ هـ (يناير ١٨٠٠ م) ، وقد ذكر الجبرتي فيها بألفاظ واحدة ان العلماء لما وصلوا الى البصر الاعظم واستقر بهم الجلولوس استفسر عن اسمائهم وكذلك التجار وكابيز النصارى ثم احلح عليهم خلعاً سنة هـ ، وليس في الرواية ما يدل على ان الجبرتي حضرها بشخصه ، لكن ذلك ليس مستبعدا اذ ذلك كواحد من كبار علماء الازهر فضلا عن انه كان عضوا بالدewan الى زمن رحيل الفرنسيين ، ولقد يكون التكليف بالتأليف عن الحكم الفرنسي قد تواتر بين العلماء في ضوء ما ذكره الشيخ الشرقاوي في مقدمة كتابه .

(٥١) المجالب ٣٨١/٣ .

(٥٢) عبد الله الشرقاوي : تحفة الناظرين .

(٥٣) خليل شيبوب : عبد الرحمن الجبرتي - دار المعارف - القاهرة ١٩٤٨ - ص ٧٦ .

(٥٤) المجالب ٧٩/٢ .

(٥٥) المجالب ١٠٦/٢ .

(٥٦) المجالب ٣٩٦/٢ - ٣٩٧ .

(٥٧) خليل شيبوب : مصدر سابق ص ٨٢ .

(٥٨) المجالب ٤٢٠/٢ .

(٥٩) المجالب ٤٥٩/٢ - ٤٦٠ وكان قد الفرج عن القوي بعد يومين فقط من اعتقاله ٤٢٠/٢ .

(٦١) عبد الله الشرقاوي : تحفة الناظرين - نقلا عن الراضي تاريخ الحركة القومية ج ٢ ط ١ ص ٢٩٣ .

(٦١) المجالب ١٢/١ .

(٦٢) مقدمة المحققين لطبعة وزارة التربية من « مظهر التقديس » ج ١ ص ١٠ .

(٦٣) مظهر التقديس ج ٢ ص ٦٢ .

(٦٤) المعجائب ٢٣٦/٢ .

(٦٥) نص هذا الوصف المطول ورد في المعجائب م ٢ ص ٢٣٣/٢٣٦ ونلاحظ ان الجبري قد اغفل في مظهر التقديس زيارته الى مقر البعثة العلمية .

(٦٦) المصدر نفسه ص ٢٦٨ .

(٦٧) المصدر نفسه ص ٢٣٣ .

(٦٨) المصدر نفسه ص ٢٣٦ .

(٦٩) اجري علماء الحملة الفرنسية تجربة لتطير منطاد في ٣٠ نوفمبر ١٧٩٨ م - (٢١ جمادى الآخر ١٢١٣ هـ) ، وقد وصف الجبري التجربة وقال انه كان حاضرا ايهاا ووصف سقوطها ثم علق قائلا « فلما حصل لنا ذلك اسكف طيعهم لسقوطها ولم يتبين صحة ما قالوه من انها على هيئة مركب تسير في الهواء بحكمة مصنوعة ويجلس فيها انفار من الناس ويسافرون فيها الى البلاد البعيدة لكشف الاعصار وارسال المراسلات ، بل ظهر انها مثل الطائرة التي يحملها القراشون بالمواسم والافراح » (المعجائب - طعة الشعب ص ٢٨١ - ٨٢٢) ، وقد كرر الفرنسيون التجربة بعد عدة اسابيع (١٧ يناير ١٧٩٩) ، وفشلت ايضا وعلق الجبري عل ذلك بقوله « .. ولو ساعدنا الريح ونجات عن الاعين ثمت الحيلة ، وقالوا انها سافرت الى البلاد البعيدة يزعمهم » ، (طعة الشعب ص ٢٩١) .

(٧٠) قال الجبري ان الفرنسيين كانوا « يستعينون في الاشغال وسرعة العمل بالآلات الغربية المأخذ السهلة الصواب المساعدة في العمل وقلّة الكلفة » . كانوا يعملون بدل الخيلان والقصاع عربات صفوة ويدهاها ممتدنان من خلف يملؤها الماعل ترابا أو طينا او احجارا من مقدمتها بسهولة بحيث تسع مقدار خمسة غلفان ثم يقض بيديه على خشبتيها المذكورتين ويدفعها امامه فتجرى على عجلتها بأدنى مساعدة الى محل العمل فيحملها باحدى يديه ويخرّج ما فيها من غير تعب ولا مشقة » المعجائب ٢٣٢/٢ . ومع بساطة الأداة فقد دهش لها دهشة لعلها غير مبررة امام عقلنا المعاصر ، لكنها ذات دلالة في فهم مدى تخلف ادوات العمل وبدايتها في مصر حينذاك .

(٧١) المعجائب ٤٠٢/٣ .

(٧٢) رقاعة رافع الطهطاوى : تلخيص الأبريز في تلخيص باريز - ط ٢ - وزارة الثقافة المصرية ١٩٥٨ ص ٩٧ .

(٧٣) مظهر التقديس .

(٧٤) المصدر نفسه .

(٧٥) يديرها د . عبد العزيز الشاوي (صور من دور الازهر في مقاومة الاحتلال الفرنسي لمصر - مطبعة دار الكتاب بمصر ١٩٧١ - ص ١٩٧) « أى ذوو طابع تسم بالاباحية » .

(٧٦) أى كاثوليك .

(٧٧) عبد الله الشرقاوي : ثقة الناظرين ص ٥٥ .

(٧٨) مظهر التقديس ج ١ ص ٦٦ .

(٧٩) المعجائب - طعة الشعب ص ٢٨٣ .

(٨٠) راجع الوصف الكامل لذلك في طبعة الشعب من المجالب ص ٤٩٣/٤٩٤ ، وقد استعاد الجبرتي روحه الفكهة في التعليق على مسخف تصرفات الوالي التركي الذي فرض على المسخرين ان يستأجروا طيولا وزمرا لتسليته وهو يشرف على العمل ، ولخص رأيه فقال : « واجتمع على الناس عشرة أشياء من الرذالة وهي : السخرة ، والمعونة واجرة القعلة والذل ومهانة العمل وتقطيع الثياب ودفع الدراهم وطماعة الأعداء من النصارى وتعطيل معاشهم وعاشرا : اجرة الحمام » ؟

(٨١) المجالب - طبعة الشعب ص ٣٧٤ .

(٨٢) المصدر نفسه ص ٣٧٥

(٨٣) لا تستبعد ان يكون القتال هو الجبرتي نفسه الذى كان عضوا في الديوان في هذه الفترة .

(٨٤) نص المناقشة - المجالب طبعة الشعب ص ٤٠٦ .

(٨٥) المجالب - طبعة الشعب ص ٨٥ :



محمد خليل قاسم
في ذكراه الحادية والعشرين

في ذكراه الحادية والعشرين

محمد خليل قاسم :

حضرة الناظر وصاحب الشمندورة

مرت - في الأسابيع الأخيرة - الذكرى الواحدة والعشرون على وفاة المناضل والكاتب النوى : محمد خليل قاسم (١٩٢٢ - يونيو ١٩٦٨) وهو واحد من رموز النضال الوطني والتقدمي المصري ، طوال الأربعينات والخمسينات والستينات . قضى خمس سنوات في اعتقالات الشيوعيين (١٩٥٩ - ١٩٦٤) ، وقدم رواية هامة انتبه النقاد إليها بعد رحيله هي « الشمندورة » ، ومجموعة قصصية هي « الحالة عيشة » .

و« أدب ونقد » ، تنشر - في هذه المناسبة - ملفاً حول المناضل والشاعر والأديب خليل قاسم ، يحتوي شهادات حية من زملائه ورفاق سجنه أو عمله ، حول شخصه وأدبه ونضاله .

أدب ونقد

سيرة قصيرة

زكى مراد

كتب زكى مراد هذا التعريف على ظهر مجموعة الحالة عيشة خليل قاسم في السنين

ولد الكاتب الشاعر المناضل قاسم في قرية قنة بالنوبة القديمة بمحافظة اسوان في عام ١٩٢٢ م .

خاض منذ الحادية عشرة من عمره نضالا مريرا ضد الطوفان الذى أغرق قريته والفقر الذى حاول أن يحرمه العلم ، وانتصر على الحزن بالشعر ، كما انتصر على الفقر بالتفوق العلمى .

ومنذ بلغ الخامسة عشر بدأ وعيه يتفتح على الاستعمار الجائم على أرض وطنه ، فانضم بشعره وقلمه وبكل قواه الى موكب النضال الوطنى .

لم يبلغ العشرين إلا وقد اكتشف فى الاشتراكية العلمية طريقه وطريق ملايين البؤساء الكادحين الى التحرير الكامل من الاستغلال الاجنبى والمحل فأخذ يهدم فى أبنية الظلم ويبنى مع طلائع شعبه وهو يشدو : « نحن نبى وما بنى الشعب باق أبدا الدهر ساخرا بالزوال » .

فى تلك السن المبكرة أسس مع رفاق له مصريين وسودانيين مجلة « النضال المشترك - أم درمان » وظل يحرر فيها حتى أغلقها صدق باشا فى سنة ١٩٤٦ ، وطلب القبض عليه .

عاش بعد ذلك ٢٦ عاما قضى منها ١٥ عاما فى السجن والاعتقال ، كان يتغنى طوا لها بالشعب الكادح ويغنى للعمال والفلاحين شعرا ونثرا فى السجون وعلى منابر المحاكم .

فى السنوات الثلاث الاخيرة من اعتقاله ، حقق حلمه الادبى الكبير وسجل قصة النوبة المناضلة فى « الشمنودرة » احدى روائع الادب العربى المعاصر بشهادة كل النقاد .

كان انجاز هذا العمل الادبى الضخم فى زنزانة السجن .

ظل يعطى ويعطى للحياة والثقافة ، والجماهير ، كتب كتب وترجم وألف وحاضر مئات العمال عن الاشتراكية . وحين فكر فى عام ٦٨ ان تكون له زوجة وبيت وأطفال عاجلته المنية فى ٩ يونيه سنة ١٩٦٨ ذكرى اليوم المجيد لنضال شعب ٩ ، ١٠ يونية .

لقد كتب عليه أن يعطى ولا يأخذ وليس أروع من أدبه الا قصة حياته وكفاحه .

محمد خليل قاسم : حضرة الناظر

صلاح محافظ

قادى قلمى ، ذات يوم ، إلى المعتقل !

وكان المعتقل فى صحراء مصر الغربية . وفى خيام تركها الجيش لكى نسكنها نحن .

وتصادف ، يوم وصولنا إلى المعتقل ، أنه صدر قرار يقضى بفصل أى موظف فى الدولة لا يعرف القراءة والكتابة . وكان تسعون فى المائة من السجناء الذين يجرسوننا من هذا الطراز ! وعز علينا أن يفقد هؤلاء الناس ، وعائلاتهم ، مورد الرزق الحكومى الذى يعيشون عليه . فنحن قد دخلنا السجن أصلا بسبب أنغيازنا إلى مساكين الأرض . وهم النموذج الذى أماننا هؤلاء المساكين .

وببساطة قلنا لهم : تعالوا نعلمكم .

وكان يجب أن نعلمهم فى أقل من ثلاثة أشهر . فقد كانت الحكومة تسحب طاقم السجناء ، وتستبدل بهم آخرين ، كل ثلاثة أشهر .. قبل أن تنشأ بيننا وبينهما علاقات أخوية !

وحدثت المعجزة . وعلمناهم بالفعل قبل انقضاء الأشهر الثلاثة .

وسافر هذا الفريق من السجانين لكى يروى لزملائه ما حدث . واذا بكل سجان أسمى فى مصر يرجو رؤسائه أن يختاروه فى دفعة الواحات القادمة !

وأصبحت كل دفعة من السجانين الجدد تصل إلى الواحات ومعها كراريس بيضاء ، ومجموعة أقلام ، حتى نتحقق بمدى رستنا التى أصبح صيتها يتردد داخل مصلحة السجون من الاسكندرية حتى أسوان .

وشيثا فشيثا ، أصبح لمدرسة محو الامية هذه مكانة رسمية . لضابط المعتقل ، والمأمور المشرف عليهم ، كانوا يتألمون لمصر الاميين من رجالهم . ولم يكن لديهم حل . ثم وجدوا الحل لدينا ، فشكرونا وشجعونا ، وأعلنوا أنهم مستعدون لوضع خدماتهم تحت تصرفنا . لكننا لم نكن فى حاجة إلى خدمات .

الكراريس والأقلام كان السجانون يحملونها معهم يوم ترحيلهم إلى معتقلنا .. والسيورات صنعناها من أخشاب الصناديق القديمة . والمعلمون كانوا منا . وجنول الحصص ونظام المدرسة تولاه الراحل النوبى الأديب محمد خليل قاسم .. صاحب رواية « الشمنبورة » التى لم يعترف بها الوسط الادبى فى مصر إلا بعد وفاته .

وكان بيننا ، نحن المعتقلين ، أساتذة فى الجامعة . ورجال أفذاذ تولوا منصب الوزراء فيما بعد . وكانت العادة أن يناديهم السجانون اذا غضبوا عليهم بلقب « يامذنب » ، واذا رضوا عنهم بلقب « يانزيل » . إلا خليل قاسم .. كان لقبه فى كافة الأحوال : حضرة الناظر !

ثم اعترفت الحكومة نفسها بهذا اللقب .

أصبح امتحان محو الامية ، لكل دفعة من السجانين ، يتم باشراف من ضباط المعتقل . وأصبحت شهادة النجاح تصدر بتوقيع حضرة الناظر : المعتقل خليل قاسم !

وأصبح يجرى احتفال رسمى بتسليم شهادات النجاح قبل رحيل أية دفعة من السجانين :

احتفال يحضره المأمور ، ويبدأ بكلمة يلقيها حضرة الناظر المعتقل . ثم يتلو ذلك تسليم الشهادات التى وقع عليها حضرة الناظر المعتقل . ثم يهتف المأمور رجاله بهذه الشهادات ، ويعلن لهم كم هو سعيد لانهم لن يفصلوا من الخدمة بعد أن تعلموا القراءة والكتابة على يد حضرة الناظر المعتقل !



ولم يكن المأمور بالطبع ، ولا رجال ادارته ، يؤمنون بأفكار حضرة الناظر هذا . ولا كانوا يقبلون مواقفه السياسية .

لكنهم

كانوا يقبلون بلا تحفظ نشاطه ، ونشاط زملائه ، في مدرسة محو الأمية . لأن هذا النشاط ينقذ رجالهم من محنة فقدان وظائفهم .

وقد كانت هذه التجربة واحدة من أغلى دروس حياتي . فقد عاصرت هذه المدرسة العجيبة ، وشاركت في تعليم تلاميذها . ورأيت كيف تعجز كافة قوى البطش والظلم أمام شحنة ضعيفة تضاء وكيف يستحيل التكرار - حتى من اجانب الخصم المدجج بالسلاح - للعمل الطيب الذي يخدم الناس .

وقد تكون هذه التجربة هي السبب في الخصومات التي كثيرا ما تنشبت بيني وبين بعض أقطاب الثورة الكثيرين في أيامنا هذه . فأنا أرى كلامهم كبيرا ، وعملهم صغيرا . ولا أجد فيهم رجلا - مثل حضرة الناظر - ينفق أيام اعتقاله في تربية الذين يحرسونه في المعتقل .. ويرضيه أن تلخص بطولته في تنوير جهلهم باشعاع حروف الهجاء !

وأكثر ما يؤذيني أن كافة الكتب التي صدرت عن تاريخ مصر السياسي الحديث لم تسجل هذا الدور الخارق الذي قام به محمد خليل قاسم .. مع أن معظم الذين كتبوا عايشوه داخل المعتقل . وأنا أشهد أن هذا النوى الطيب كان شاعرا ، وأديبا ، من قمة رأسه حتى أخمص قدميه . وأن « السمندورة » - رائحته الروائية - ستعيش وتظل من معالم تاريخنا الأدبي .

لكنني أشهد أن رائحته الأكبر هي التي لم يتكلم عنها أحد حتى الآن :

مدرسة محو الأمية التي فرضت على سجانیه أن يكونوا تلاميذ عنده ، وأن ينهرهم وهو في القيود فيقولوا له « حاضر » ، وأن يصبح لقبه عند الذين قيلوه بالاغلال : حضرة الناظر !

صباح الخير يا عم قاسم

أحمد جوده

تقاسمنى الشوق ، وزحام القاهرة على أشده ، والشوارع تمتد على آخر البصر ، مرفقة بالسيارات متعددة الألوان والجنسيات ...

قلت : أذهب لحارة الروم ... وكان على أن أقطع شارع « المرفلين » كله ...

كان جالساً وسط حلقة من الرجال .. كان واسطة عقدهم .

رأيتني أهجم عليه بشوق .

قال : من الفتى ؟

قلت : محب دنف .. وعاشق وله .

قال : لم أتيت ؟

قلت : هزنى الشوق للعدل . ولذعتنى سباط الذل ، وجذبني عطر الحزينة .

قال : ما عليك ...

(انتفض واقفاً .. وأمسك يدي .. ومضى في تحت شمس محرقة ، تلمع فيها بشرته السوداء ، وعينه غملاًن بالطيبة ..)

سرنا .. أصبحنا ثلاثة .. كانت سمراء طويلة .. قدما كرمح .. نظرت إليها واستفهمت :

.. قال : داريا سكينه .*

ومع كل خطوة ، كننا نزداد عبداً .. وهو يقدمهم لي :

.. تلك حجوبة .. وهذه سعديّة .. وهذا برعى وهذا الشيخ شليب ... وهذا بسطواى ..

وهذا مصطفى وتلك بطه ... *

دار سكينه شخصية محورية في رواية الشندورة . * أسماء شخصيات من رواية الشندورة .

كنا نسير والجموع تتبعنا نحو ضريح الإمام الحسين .. وعند الباب الأخضر .. قرأنا الفاتحة ..
ومضى بنا نحو جبل الدراسة .. فسكن الهواء وتوقف الزمن ..

قلت : إلى أين يا سيدي ؟

قال : إلى هناك ...

وصممتنا ...

كنا قد أصبحنا ألفاً .. بل ألفين .. وثلاثة .. ومائة ألف ومليوناً .. وأطفال ونساء
وشيوخ .. عمال وطلبة وصعايدة ونوبيون وشيوخيون وأفندية ..
سرنا .. والحمام يرفرف فوقنا .. والريح سكنت .. والشمس ترسل أشعة واهنة .. وكنت
حزيناً .

● فجأة كنت وحدي « أنا وحدي هنا .. أنا والرعب والشاطئ المرتفع والنيل
المترجع .. أنا وأشجار النخيل والوهاد المنخفضة التي أخذت المياه تغمرها وأطلها قاسية راحت
الأمواج تأكل جدرانها في كل لحظة .. وليس ينسكب في أدنى إلا صرير الماء وهدير الدوامة
وارتظام الشمندوره بسلسلتها ، بينا النيل يرتعش في تحد بالغ وكأنه يتحفز لابتلاعي » . كنت أنا
والوحدة والحزن .. كان قد قال :

— أحذر الإنفراد .. وأحرص على التواصل ..

قلت : يا عم قاسم .. مغيث فائدة ..

وضع يده على قلبي وأشار إلى مشرق الشمس .. كانت الشمندورة الحمراء تلمع هناك في
الأفق .. والصعاليك والذعر والرعا والفقراء يغذون السير نحوها عرايا .. تقودهم داريا سكية
والشيخ فضل .. وحامد ؛ يحدهم غضب صبور .

وكنت واحداً منفرداً .. يلغني الصقيع والخوف .

كانت السماء ملهبةً بالغيوم ، والطيور السوداء تملأ الفضاء الواسع ، والحزن يجثم على صدر
الوطن ، وخناجر الثورة المضادة تلمع في الظلام .. وصفرة الرمال تغطي المدى حول أسوار سجن

الواحات الكاكية .. الوجوه المتربة المجهدة تقاوم التوتر ، وتتمترس خلف مرارة الصبر ، بعد يوم طويل من قطع أحجار الجبل .. كانوا جالسين في صحن المعتقل ، وجاءت داريا سكينه وبطة جميلة وحجوبة وشريفة ومعهم قارورات العطر والمسك ، يمسحون عن السجناء العرق والحزن .. ويفنن :

« لى أنا وحدى يا أماه

يا أماه ...

لاحبائى يا أبياه

يا أبياه ..

للك وحدك يا أختاه

يا أختاه ..

هذا القوب الناصع مثل البدر

هذا العطر السارح فوق الورد

والحناء اللامع فوق الكف .. »

جاء العسس ، وتفرقت البنات ، وأغلقت الزنازين على الرجال ، ورفع الوطن راية الحزن .

كان الزحام عنيفا في ساحة سجن « الأوردى » .. فجأة توقفت السياط ، ووضع العسس عصيم الغليظة جانباً ، وفاض طوفان الأمى .. وقيل : اقتدانا شهدي .. *

فرت من عينه دمه ، أخذت تنسال جهود على خده ، مدت الخالة عيشة ** يدها لتجففها ..

قلت : يا عم قاسم .. هل يجوز مثل هذا التحالف معه ؟

حتى لو كان وطنياً منجازاً إلى بعض الفقراء ..

نظر لى بعتاب .. وقالت لى الخالة عيشة مؤنية :

.. صحيح الأدب فضلوه عن العلم .

شهدى عطية الشافعى مناضل شيعى أستشهد تحت وطأة التعذيب فى معتقل لوردى أبو زعل عام ١٩٦٠ .
الخالة عيشة .. شخصية فى إحدى قصص محمد خليل قاسم القصيرة ، فى مجموعة تحمل نفس الاسم .

كانت أشعة الشمس تهدّد صقيع يناير في صمت .. قلت لنفسي : هذا صباح مشرق .. انه الثامن عشر .. موعد مولد الغضب .

- انشقت الشوارع والحواري والأزقة والعطافات عن براكين هادرة ..

- الرغيف .. الرغيف ..

وفي المساء كان لون القمر أحمر .. وبعض الدماء تضحخ الأرصفة ، وفي الدرب الأحمر رأيته .. كان يسير بقماته الطويلة ..

قلت : يا عم خليل قاسم الليل طويل والصباح بعيد ..

قال : لا تكن قصير النفس .. غداً تسعة عشر ..

في الصباح .. كان يخطف في ميدان رمسيس .. واقفاً على القاعدة الحجرية للتمثال .. وصوته يهز المينان الذي يشغى بالفقراء :

نحن لبنى وما بنى الشعب باقى

أبد الدهر ساعراً بالزوال

ثم رأيته على رأس مظاهرة من تلاميذ الثانوى في حارة الطمبو كشية بالخرنفش .

في المساء .. كانت الشوارع مليئة بشظايا الزجاج ، والعبوات الفارغة للقنابل المسيلة للدموع ، والأحجار الصغيرة ، وعلى الأرصفة بقايا دماء .. وسيارات الجيش تجوب الشوارع بعد إعلان حظر التجول .

« عند السحر أفاقت أشجار النجيل من نعاسها ومضت توشوش ، وتبهت عيدان القمح القصيرة على النسيم يعانون خصوصاً الضامرة .. ومن خلال الغلالة الفجرية الرمادية الباهتة إلى أسماك الكون » *

كان جالساً على الجسر يرقب الشمندورة الحمراء ، خلف السد العالى ، يرتدى جلباباً أبيض ، من بعيد كان يشبه ملائكة الكتاب المقدس .. والشمندوة تتلاعب بها أمواج النيل في رقصة عصبية .. رأيت داريا سكينية .. وحامد .. والشيخ فضل .. وزكى مراد .. والحالة عيشة .. لم تكن الشمس قد أشرقت بعد ، لكنها كانت قاب قوسين أو أدنى .. تقدمت إليه .. فابتسم .. قلت صباح الخير يا عم قاسم .

٤٥٠ من الشمندورة

بطولة الناس في الحياة اليومية

فريدة النقاش

نحتفل - هذه الأيام - بالذكرى ٢١ لرحيل واحد من أكبر الروائيين المصريين وأخطرهم ألثرا هو النوبى محمد خليل قاسم صاحب الرواية الوحيدة عن النوبة « الشمندورة » ومجموعة قصص قصيرة هى « الحالة عيشة » .. صدرت الشمندورة عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر فى حياة صاحبها ، بينما صدرت مجموعة القصص عن دار « الثقافة الجديدة » بعد موته . وكان قاسم قد كتب روايته فى سجن طويل حيث حكم عليه فى احدى قضايا الشيوعية . وجاءت بحق أول رواية نوبية فى تاريخ الادب العربى ..

و« الشمندورة » هى أيضا رواية كفاح من الطراز الاول .. هنالك قرية « قنة » وعدد من قرى بلاد النوبة التى تمثل فيما بينها كيانا وكلا اجتماعيا - تاريخيا متسقا .. تحشد قواها وتستعين بكل مقوماتها الروحية والمادية لمواجهة الطوفان القادم .. فالارض سوف يفرقها فيضان أثر تلبية خزان أسوان . « نتشبت بمواقع أقدامنا على الجرن » وهو تشبث يقوم به كيان حضارى واجتماعى متماسك ومهدد بالاندثار من خارجه ، عاجز بحكم حدوده عن التناطح مع هذا الفيضان القادم ، مع الدقات العنيفة على أبوابه للعالم الخارجى الذى لا يأبه به ... فحكومة اسماعيل صدقى المستبدة تقرر كل الامور بعيدا عن أصحاب الشأن ولا تأبه لشكواهم ، ولا تشرىهم فى شىء .

العالم الآمن القديم حيث العنوبة والخيال .. حيث اللعب والجموح والشعر هى كلها محصلة للتعامل البسيط مع الطبيعة .. وشكل بسيط لانتاج الثروة واستهلاكها .. هو عالم طفولى أيضا .. وأول ما يواجهنا رواية على لسان طفل .. نرقب عبر الرواية كيف ينضج .. فى عالم يحبو ويصحو من نومه الجميل .

.. يتردد الأعراب بطرايشهم وبصورة غامضة على القرية حيث تتكرر أيضا أشكال العذاب المريرة لام مريضة بلا حيلة .. تدافع عن حقوق ابنها ضد زوجة جديدة .. وتغلأ قلب الطفل « حامد » بحساسية خاصة تنضجها الاحداث والزمن وتظل هذه الايام قابعة مثلها مثل الشمنذورة .. تقرب عالم الطفولة والسلام الذى يولى .. ان الطفولة والسلام لا ينفقان من زمن قديم بل انهما يتدفقان فى الزمن المضارع ويملآن العالم بحبوية صاخبة محدودة حقا بمحدوده ولكنها كاملة تماما مثل كاله الاجتماعى الواقعى .

ثمّة نبع غزير فى هذا الواقع للحواذيت والاساطير والصور ، ثقافة مكتملة تعطى ابقاعاتها والوانها للعالم القادم اليها بقسوة .. العالم الذى يجتاحها دون رحمة .. شريفة سنيورة يتيمة يعشقها أبناء القرية جميعا .. حسن المصرى الصعيدي الفتوة المشحون بقوة الحياة والذى قتل زوج حبيبته والتجأ الى سلام النوبة .. وهناك ترتطم فتوته القواربة بأشواقها .. ويتراجع المعيار الاخلاقى المحدود أمام شهامته ورجولته وقدرته المدهشة على العطاء والعمل وعلى خدمة كل بيوت القرية فى حياتهم اليومية .. وعلى الغناء أيضا .

فأى الابطال يا ترى يتفرد ويتجلى فى رواية قاسم .. وأى ضماير الحكى يختار اى أشكال السرد والبناء .. وكيف يحل مشكلاته ليلم بكل اطراف هذا العالم دون ان يسقط قارئوه فى الملل أو يسقط هو الذى يحركه الوعي مع الموهبة فى اسر الدعاية أو الشعار ؟

أسئلة وإجابات

لعلنا لا نبالغ اذا قلنا أنه فى تاريخ الادب العربى الواقعى تقدم هذه الرواية مجموعة من الاجابات التى تستحق دراسات مستفيضة .. ليس هناك ضمير واحد ، كما أنه ليس هناك بطل واحد .. كما أن تيار الوعي يوجد جنباً الى جنب مع السرد الواقعى المباشر .. وشعر الواقع ينبثق لا من اللغة وانما من تلك الرؤية الاصلية والعميقة لعمق الحاجة التى تغلقها حياة الناس اليومية .. الحاجة للشعر والحلم واللعب ومباهج الخيال .

يتجلى الاحتياج للاساطير والحواذيت فى انتظار الكارثة المحدقة .. فى رؤية وحلم الطفل حامد وهو يقرأ على أهله قصة « سيف بن ذى يزن » وكيف خلق الله السود والبيض .. ولكنها سرعان ما تشتبك مع الواقع الحى لتكشف عن هذا الاشتباك العميق والمنسوج بمهارة كيف أن هؤلاء السود الفقراء الذين غضب عليهم يوما أبناء حامد فى الحادثة .

(يعملون فى الحل والترحال عندما عند أولاد سام خدما فى كل مكان عند أولاد سام !! صدق والملك وبركات أفندى والمستتر ميس ؟) .

وهكذا ترتد السمة التراثية في استخدامها الجديد الى أصلها فتكشف لا فحسب عن وحشية الواقع القائم خارجهم وانما عن أصل العلاقة القديمة بين العبيد وملوك العبيد ، عن أهل التفرقة بين الفقير والغنى .

وفي واقع الحال يهاجر أبناء النوبة .. ولرحلة الهجرة طقوس وللعودة منها طقوس .. والفقير يحكم قبضته عليهم ، يترك الزوج زوجته والاخ أخته والاب أبناءه ليضيقوا في القاهرة ليبرز من بينهم ابن « حسين طه » يسعى لقتل رئيس الوزراء .. ويفشل . وتتعدد أشكال كفاحهم لوقت الفيضان صيفا أو لرفع قيمة التعويضات التي تدفعها الحكومة حينئذ آخر .. لكن قوة الحياة الجديدة القادمة بدونهم .. تقهرهم .. يرحلون الى البر الآخر .. جماعات يرحلون .. تماما كما عاشوا جماعات .

فالخطر الخارجى لا يهدد فردا بعينه بل يهدد الكل الاجتماعى برمته فيستنهض كل البطولة فيه ، وتتدفق الرواية بسبب هذا البطولى المميز ويوثق الصلة بأشواق الجماعة ، بطموحها وعملها ، وحيث التميز الخاص بكل شخصية هو جزء من تفرد ثقافة متكاملة صنعها الناس عبر التاريخ الممتد حتى زمن الصدام - فى قلب واقعهم .. وتتوزع على أبطال عديدين .. وفى أشكال متباينة غنية ومتنوعة .. وخاصة بكل منهم من ذات الوقت .

ففى صنع الملحمة التى هى شكل للتعبير عن بناء اجتماعى جماعى كامل أو ينهض فى طور الاكتئال ، ينشئ عادة من قلب الكلية الاجتماعية التى تتشكل فى جماعة انسانية ذلك البطل الذى يكشف لكل الناس عن قدراتهم غير المحبودة ، قدراتهم على المقاومة والعمل ، على الحب المودجى والنضال البطولى على مواجهة الطبيعة والاعداء على مجاهدة الغرائز الصغيرة على الابداع بالمعنى الكلى .. حينئذ نجد لتعبير « الجماهير المبدعة » تجسيدا فذا .. ينساب الشعر دون أن نعرف مؤلفه .. ينبثق الرقص تعبيرا عن أشواق الكل .. تقام جبانة جماعية يروى الجميع صبارها .. ويشارك الجميع فى الزفاف والمأتم على ما بينهم من فروق بسيطة فى مستوى العيش . وفى مواجهة الموت المحدث بالجميع .. تماما كما أن مباحج الحياة البسيطة تكاد تكون ملكا للجميع .. بالرغم من بذور التميز .. تبرز الشمندورة كرواية كفاح أيضا .. حيث تتبين عبر تطورها تكتيفا وصعودا تلك الوحدة الفاعلة دائما وأبدا والتى تخضع لحالة تغير مستمر .. أى الوحدة بين الفريد والمشارك .. والكل فى مواجهة الخطر .

يكون طبيعيا للغاية أن يتوزع الراوى بين كل الضمائر ليقتص باسم كل الشخصيات وباسم النخيل الذى هو عمود الطبيعة الفقرى فى البلاد المهتدة بالفرق .. ويتبدى التكامل الروائى حين تخرج الصور والتشبيهات وتركيبات الجمل خاصة بكل شخصية ومن واقع حياتها ... فيتراجع الراوى



الكل الحضور الذى يهيمن على العالم لتبرز خصوصية كل ما فى العالم بقوة أخاذه مستمدة من عالمها الخاص ، مرتكزة أيضا الى العالم الكلى .

ان هذه السمة البارزة للغاية تقدم ردا عمليا على كل الذين يقدمون الشخصيات البسيطة فى الحياة الواقعية بلغة الأفندية والمتقنين فيتجاهلون - وربما لا يعرفون أحيانا أن هؤلاء الناس حتى وهم محدودو الثقافة بالمعنى المصرى - ان لهم ثقافتهم .. حكمتهم ورؤيتهم للحياة التى تتشعب بمفردات واقعهم وعلاقتهم بالطبيعة و ببعضهم البعض وهم يصنعون الحياة .

شيب القرية

فى الفصول الاخيرة وعبر الصراعات الثانوية التى تصب فى المجرى الرئيس للصراع ضد الكارثة يتراجع الوجود المحسوس القوى للطفل حامد الذى يكبر ، فقد دب الشيب المبكر فى القرية . ولكنه الشيب الذى لا يجعل الشيخ فضل رغم قسوة الحياة ومرارتها .. رغم قطع ساقه يتخلى عن ذلك الزوج شبه الغريزى البسيط . أن ينشب أنامله فى التراب ليشمه .. ولا يمنع فاطمة الام المصابة بالصرع والتى صنعت من انهيارها العضوى لحظة واحدة بدت أبدية .. وهى تصنع خطوطها على التراب . لا يمنعها من أن توقف بوعى شبه صوفى حالة انهيارها لتدعو حامد الصغير وهو على أعتاب المراهقة : أفق يا حامد قبل أن يقيق الليل .

وأمام هذه القوة الروحية الهائلة التى تتوزع على عناصر الملحمى جميعا ولا يستأثر بها بطل واحد - يعود حامد ليتخلق من جديد فى قلب الوعي بنفسه .. بمكونات جسده ، بأشواق هذا

الجسد ، وبالأفق الذى فتحه هو بدأه الشديد ، وبعناده المتصل لكى يتعلم فى المدرسة الحديثة وهو يقاوم زوجة تريد أن تدفعه للعمل خادما فى بيوت القاهرة ، ويقاوم أبا يريده مجاورا فى الأهر .. انه فى معارك الطفولة والصبا يتعلم أيضا صنع الحياة .. ان الواقعى الملموس بقوة فى هذه الرواية يسهم بكل تفصيلاته فى نقل هذه الكلية الاجتماعية فى بلد نوى صغير الى مرحلة أخرى تدخل هى نفسها بمقتضاها فى نسيج عالم جديد وتدخل بكل مفرداتها ، بأحزانها وأشواقها بأغانها وبطلانها ، بعلاقتها الخاصة بالطبيعة لتبنى لنفسها مركزا جديدا فى الصحراء فى حالة جديدة اذ تتغير صورة النجع ان هذا التغير الذى يم عبر جزئيات وقائمة صغيرة تتكشف من قلبها وعبرها الرموز لتتجاوز الواقع للواقع الخاص ثم لتلحق فى خاتمة المطاف فى آفاق ما هو انساني عام .. أى أنها تحاكي الحياة لتتوصل فى آن واحد الى العنومى والشامل فيها .. فيبدو الطفولى بصفاته وبرأته طفولة للبشرية .. التى تكبر مع النخيل والقمر .. وكأنما العالم الجديد يستيقظ .. فى تلك البرهة من الزمن بين فجرهم .. فجر هذه البشرية لقوة شموله وإيمائه وبين ضحاحا ، ضحاهم ، كبر حامد ودخل المدرسة ..

النجع يسعى بكل المقومات ، بروحه الجماعية الخلاقة .. بفضائله ونقائصه .. وكله مشيع بروح البطولى التى تتحقق فى الحياة اليومية لانس بسطاء يدبون على هذه الأرض فيفتح أمامهم الملحمى من أوسع أبوابه وأغناها .

وتبقى الشمندورة رمزا باهرا لهذه البطولة اليومية فى حياة الناس .. سواء حياتهم الجديدة أو القديمة .. الشد والجذب والنضال دائما وأبدا من جديد .. وقبل ان يخفى النجع رأيت النيل يرقق بقرىات باهرة تصعد النيل ، ثم حانت منى التفافة جانبية الى الشمندورة الحمراء فوجدتها ترتطم ارتطاما شديدا بالسلسلة التى تشدها الى قاع اليم ، ترتطم .. ثم تهدأ .. لتعاود النضال من جديد !!

القصرية والاشتراكية

انضجت الثقافة الخاصة ببلاد النوبة التى تكونت عبر تاريخ طويل وضربت فى أعماق جنوب الوادى لتنتد الى شماله عددا من خيرة مثقفى مصر ليسهموا بصورة أكبر كثيرا من الكم العدى لأبناء النوبة ، وليصبح هذا الاسهام علامة مضيئة فى ثقافتنا المعاصرة ، فكان من الطبيعى ان تخرج هذه الرواية العظيمة من عيون الادب الواقعى المعاصر لتضاف الى الانتاج الفنى فى ميدان الغناء والفن التشكيلى المتنوع .. ولتقدم ولتضيء لنا بعض الجوانب النامية فى هذه الحقيقة :

وهى لماذا اندفع المئات بل ربما الالاف من أبناء النوبة الى طريق الاشتراكية والنضال من أجلها مقاتلين على دربها الطويل .. انهم يرتكزون على ثقافة أصيلة متكاملة الملامح ، ديموقراطية ، صنع عبرها الناس رؤية لعالم توحد ناسه عبر شكل بسيط للملكية اللوات الصغيرة المحدودة فكانت أقرب

الى المجتمع البدائي القديم الذى صنع للناس جنة صغيرة .. حيث نبع الحب صاف وحيث الحياة متدفقة منذ القدم .. وحيث تسقط حواجز الاستغلال الضارى من الانسان لاختيه الانسان ، فقدموا شكلا عصريا وتحضرا للعالم البدائي القديم أشبعوه حبا والوانا زاهية وفرحا بالحياة .. وحين خرج الابناء من اعطافه الحانية ناضلوا في قلب العالم الذى وفدوا اليه فقراء لقيمومه من جديد على نسق الجمال البسيط .. والفرح الوفير الذى يضمه عالمهم .

يبقى انه على الباحثين ودور النشر أن يعتنوا عناية خاصة بما هو معرض للاندثار من منتجات الادب النوى وفنونه وخاصة الاعمال الوفيرة التى كتبها محمد خليل قاسم ولم يقدر لها أن ترى النور ، وبعضهم يجدون في رفيق وطنه ونضاله سيد اسحق معينا ومصدرا هاما لاعماله وتاريخ حياته وقصة موته المبكر الفاجع قبل ان يحقق الكثير من الوعود التى حملتها لنا الشمندورة .

الكثير من الوعود التى حملتها لنا الشمندورة .



محمد خليل قاسم مناضلاً :

التضحية والبطولة والتواضع الثورى

مبارك عبده فضل

ولد محمد خليل قاسم فى قرية « قنة » بأسوان وهى من قرى النوبة المصرية عام ١٩٢٢ .

كان والده تاجراً من تجار القرية ، الذين يتعاملون مع سكانها بنظام السداد السنوى لمديونياتهم بعد بيع محصول البلح كل عام هؤلاء التجار الذين كانوا يوردونه بلورهم إلى كبار التجار فى مدينة أسوان .

حصل « قاسم » على تعليمه الأول فى المدرسة الازلامية بالقرية ، وهى المدرسة التى تعادل المدارس الابتدائية فى هذه الأيام . وبعد ذلك التحق بالمدرسة الابتدائية فى « عنبة » وهى المدرسة التى تعادل المدارس الاعدادية حالياً .

كان من الطلبة النوايغ فى مرحلة التعليم الابتدائى ، وبعد نجاحه وحصوله على الشهادة الابتدائية التحق بالتعليم الثانوى .

وفى فترة مبكرة من حياته التعليمية وقبل أن يلتحق بالجامعة اشتر كشاعر وكان يقرض الشعر ويلقيه فى المناسبات المختلفة سواء فى احتفالات معاهد التعليم أو فى اجتماعات وحفلات النادى النوبى فى القاهرة الذى كان قائماً بشارع ابراهيم باشا (الجمهورية حالياً) خلف مبنى محكمة عابدين ..

وإلى جانب ذلك كان ينشر قصائده فى مجلة « النوبة الحديثة » التى كان يصدرها « النادى النوبى » ، وكانت تلك تنشر مقالاته وقصائده الشعرية .

وكان « قاسم » من ألمع المثقفين النوبيين الذين يترددون على « النادى النوبى » ويمارسون فيه جانباً من نشاطهم الاجتماعى .

لا أعرف بالدقة متى انضم (قاسم) إلى الحركة الشيوعية المصرية ، فحين انضمت إليها في عام ١٩٤٥ ، كان « قاسم » من أشهر الكوادر الوسيطة في الحركة المصرية للتحرر الوطني (ح . م) شأنه شأن الرفيق زكى مراد .

لم يتمكن « قاسم » من إكمال تعليمه الجامعى ، لأن الحركة المصرية للتحرر الوطنى وضعت أمامه خيار العمل السياسى الحزبى كمهمة رئيسية .

قبل « قاسم » هذا الخيار ، بعد أن التحق في بداية تعليمه الجامعى بكلية الحقوق ثم تركها والتحق بكلية الآداب حيث وجد فيها هوايته ككاتب وشاعر .

مارس « قاسم » خلال انضمامه للحركة المصرية للتحرر الوطنى ثم « جدتو » بعد ذلك مجموعة الأعمال الحزبية ذات التنوع المتعدد ، فقد كان من أبرز قادة القسم النوى « فى ح . م جدتو » ، وقد قام الرفاق القسم النوى بإشراف أحد قادته (قاسم) بنشاط اجتماعى واسع بين النوبيين المقيمين بالقاهرة ، وكانوا ينتشرون - أساساً - فى الأربعات فى أحياء (عابدين - بولاق - أمابة) ، وقد غثل هذا النشاط الاجتماعى فى تشكيل روابط وأندية نشطة فى الجمعيات الخيرية النوبية بالقاهرة ، فأبناء كل قرية نوبية كانوا منتظمين فى جمعية خيرية خاصة بقرتهم تشكل طبعاً بلوائح محددة أقرتها وزارة الشؤون الاجتماعية .

كانت هذه الجمعيات الخيرية تتصف بالموات ، إذ كانت أبوابها تفتح حيناً تحدث حالة وفاة بين أبناء القرية ، حيث يقوم أهل القرية بنوع من « التكافل الاجتماعى » فيما بينهم لمواجهة كارثة الموت .

ما فعله الرفيق « قاسم » بالتعاون مع الرفاق النوبيين هو أنه حول هذه الجمعيات الخيرية النوبية من حالة موات الى حالة من النشاط الذى شمل جوانبه الرياضية والثقافية والتعليمية .

وطوال سنوات ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ كان الرفاق النوبيون - ومنهم قاسم - يبذلون جهداً كبيراً فى هذا النشاط ، الذى لم يتوقف عند حدود ما هو « رياضى وتعليمى وثقافى » بل امتد إلى الجانب السياسى فى أوساط النوبيين ، وأتذكر هنا مجالين من نشاط « قاسم » والرفاق النوبيين فى القاهرة :

المجال الأول :

تجسد فى مقاومة انفصال اقليم النوبة عن مصر فأنصار « حزب الأمة السودانى » فى القاهرة ، من أبناء النوبة السودانيين أو المصريين ، كانوا يروجون لفكرة انفصال أبناء النوبة المصرية عن مصر

وانضمامهم للسودان ، بحكم عامل اللون واللغة والحدود المشتركة ، وكانوا يستغلون في ذلك تعرض النوبيين لصنوف المهانة في المدن المصرية وبالذات في (القاهرة - الاسكندرية) في سكان تلك المدن من غير النوبيين .

ويعتبر الفريق « قاسم » من أكثر الشيوعيين النوبيين نشاطا في مقاومة هذه الفكرة الانفصالية ، فكان يلقي المحاضرات ويعقد الندوات في الروابط والأندية النوبية ضد هذه الفكرة التي كانت تجذب بعض الهوى في نفوس النوبيين العاديين ، بفعل الأسباب التي فصلناها وبفعل المعاناة الشديدة في منطقة « النوبة المصرية » نتيجة التقلبات العديدة التي كانت تفرق قرى النوبة مقابل قروش زهيدة من التعويضات المالية ، وكانت تلك المعاناة تجبرهم على الهجرة لمناطق أخرى خارج بلاد النوبة (كأسوان وقنا) .

الجال الثاني - تجسد في الترويج لشعار (الكفاح المشترك بين مصر والسودان ضد العدو المشترك) وهو الشعار الذي أطلقتها وتبنته الحركة المصرية للتحرر الوطني (ح . م) مقابل الشعار الذي أطلقتها البرجوازية المصرية عن وحدة وادى النيل (شعب واحد ، تاج واحد) .

فقد كان (قاسم) من أبرز محررى مجلة أم درمان التي كانت الحركة المصرية تصدبرها في القاهرة ، وهى التي حملت على عاتقها الدفاع عن شعار (حق تقرير المصير للشعب السودانى والكفاح المشترك بين الشعبين) . وفى كل لقاء مع الزعماء السودانيين في القاهرة (اسماعيل الأزهرى - محمد نور الدين) كان النوبيون الشيوعيون يتصدون لمقولات هؤلاء القادة عن وحدة وادى النيل ، وبهذه المناسبة ، أذكر أنه في سنة ١٩٤٧ تم لقاء في « دار الشباب النوبى » بعابدين بالقاهرة بين بعض النوبيين المصريين والزعيم النوبى السودانى (محمد نور الدين) الذى كان من أكثر دعاة وحدة وادى النيل .

وفى هذا اللقاء كان (قاسم) من أكثر المتحاورين فيه حول خطأ شعار وحدة وادى النيل .

في هذا الحوار ، وتمت ضغط حجج الشيوعيين النوبيين صرح (محمد نور الدين) قائلاً (لا تصدقوا بأننا سنتحد مع مصر تحت تاج واحد وعلم واحد) وأضاف قائلاً (نحن نعلن موافقتنا لشعار وحدة وادى النيل حتى نخرج الانجليز من بلادنا) .

والغريب أن هذا ماحدث فعلاً ، فقد قرر البرلمان السودانى فى ١٩٥٦ إستقلال السودان .

ولم يكتف الفريق (قاسم) بالعمل وسط النوبيين في اطار القسم النوبى ، بل لعب دورا هاما في انشاء وقيادة خلايا حزبية في (ح . م) و« جدتو » ، وكان عضوا قياديا بارزا في قسم الأحياء في ح . م وحدتو وهو القسم الذى كان يعنى بقيادة النشاط الحزبى في عدد من الأحياء السكنية بالقاهرة .

وكان لقاسم نشاط واسع في مجال الدعاية والبتيف الحزبي : يلقي المحاضرات في عدد من مدارس الكادر الحزبية ، لثقافته الماركسية الواسعة ، وبحكم ما كان يتصف به من قدرة عالية على المزج بين الثقافة النظرية والنضال الواقعي ذى الطابع الجماهيري .

في خضم هذا النشاط السياسي الواسع كان لابد أن يتوقف الفكر في الانتاج الأدبي للرفيق (قاسم) ، فقد كان الاهتمام السياسي هو الغالب على نشاطه ، ويلاحظ أن رواية « الشمندورة » وهي من أهم الأعمال الأدبية للرفيق (قاسم) ثم البدء فيها والانتفاء منها في السنوات الأولى من الستينيات (من ١٩٦١ - ١٩٦٤) وكان آنذاك في سجن الواحات ، بعد أن أنهى فترة عقوبة السجن (ثلث سنوات) وتحول بقرار من وزير الداخلية من مسجون إلى معتقل .

ولولا وجوده في السجن ما أُنجز هذا العمل الروائي ، إذ من المعروف أن « السجن » يمكن أن يصبح مجالاً لاتاج الفكر النظري والسياسي والعمل الأدبي والتزود به ، إذا ما وضع المناضل الشيوعي هذا كهدف من أهدافه الكبيرة .

ولقد قدمت القيادة المركزية « لحدتو » امكانيات كبيرة تحت يد الرفيق (قاسم) للاستمرار في كتابة (الشمندورة) والانتفاء منها ، فقد أعتقه من المسؤوليات الحزبية القيادية التي كان يقوم بها في السجن ، وخصصت له غرفة منفردة ليخلو فيها للكتابة دونما ضجيج ، ووفرت له الأشياء التي يرهق الكثيرون أنفسهم للبحث عنها وتوفرها في السجون (الشاي والسجائر) وخاصة أن الرفيق (قاسم) كان مدخنا شرها ، وشديد التعلق (بكيف الشاي) شأن أبناء النوبة الذين يعيشون الشاي .

ومن الانصاف أن نقول أن الكاتب والأديب « صلاح حافظ » والمرحوم الفنان (حسن فؤاد) كانا يعطيان اهتماما كبيرا وتشجيعا فائقا للرفيق (قاسم) لإنهاء كتابة روايته « الشمندورة » .

وجين صفيت المعتقلات والسجون في عهد عبدالناصر (١٩٦٤) قدم (صلاح حافظ) (حسن فؤاد) جهودا كبيرة حتى ترى (الشمندورة) النور ، كأول وأهم عمل أدبي نوبى .

وقد قدم الفنان (محمود الشوربجي) وهو من أبناء النوبة « الشمندورة » في حلقات مسلسلته للإذاعة المصرية ، تغللتها أغاني المطرب النوبى المرحوم/عبد الله باطا .

وبين ١٩٦٥ و ١٩٦٧ ، حيث توقف النشاط الشيوعي المنظم ، بقرار حل المنظمات الشيوعية ، استمر « قاسم » في الانتاج الأدبي ، وكتب قصصه القصيرة (الحالة عيشة) ، وها

يثار تساؤل هام وهو : هل كان في مقدوره أن ينتج ما أنتجه من عمل أدنى لو كان مستمرا في نشاطه السياسي بنفس القدر من الأربعينات إلى بداية الستينيات ؟

كان الرفيق (قاسم) يتميز بعدة خصال وصفات حميدة ، لابد أن يتحلى بها المناضلون .

الصفة الأولى : البطولة . التي تجسدت في الاستمرار في النضال الشيوعي ، رغم كل المصاعب والآلام التي عاناها ، فقد اعتقل في ١٩٤٨ ، وحوكم أمام المحكمة العسكرية وحكم عليه بخمس سنوات سجن ، وخرج من السجن في ١٩٥٣ . ومع هذا لم يركن للراحة بل واصل نضاله في صفوف الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني (حدتو) ، وقدم للمحاكمة مرة أخرى وحكم عليه بثاني سنوات أشغال شاقة قضائها حتى النهاية وزاد عليها بفترة اعتقال وخرج واستمر مناضلاً منظماً حتى تاريخ حل المنظمات الشيوعية .

والصفة الثانية : هي التواضع الشديد ، فلم يكن من أولئك الرفاق الذين يثيرون ضجة كبيرة ويأتون أفعالا ضارة إذا ما نقد وضعا قياديا في الحزب .

وأذكر بهذه المناسبة واقعة هامة ، فقد عقدت « حدتو » في سجن الواحات مؤتمرا حزبيا ، عرضت أمامه مجموعة من الوثائق الحزبية ، واختار المؤتمر في نهاية أعماله « قيادة مركزية ضيقة » من مجموع قياداته المركزية الواسعة قبل المؤتمر ولم يكن « قاسم » من هذه المجموعة الضيقة ، بينما كان قبل المؤتمر ضمن القيادة المركزية الواسعة . ومع هذا لم يفر الرفيق (قاسم) أى ضجة ، بينما أثارها آخرون .

والصفة الثالثة : أنه كان من أولئك الرفاق المعادين للانقسام والانقسامية في الحركة الشيوعية المصرية طوال حياتها فعين انقسمت « العصبة الماركسية » بزعامة فوزى جرجس عن الحركة المصرية للتحرر الوطني عام ١٩٤٦ ، لم يكن (قاسم) ضمن المنقسمين ، بل كان من أصلب المكافحين ضد الانقسام .

وحين انتشرت الموجة الانقسامية عام ١٩٤٨ بخروج - مجموعة من المنظمات الماركسية من « حدتو » - لأسباب مختلفة ليس هنا مجال عرضها - ظل « قاسم » مناضلاً صلباً في صفوف حدتو ، داعياً للوحدة ومكافحاً ضد الانقسام .

وحين انقسم « التيار الثوري » بزعامة سيد سليمان رفاعي عن حدتو بعد ثورة ٢٣ يوليو ٥٢ ظل « قاسم » مناضلاً في صفوف حدتو ، رغم الصداقة الحميمة التي كانت تربطه بسكرتير عام جدتو (سيد سليمان رفاعي) .

الصفة الرابعة : هي العلاقة الوطيدة بأسرته ، أخواته البنات ، الشقيقتان منهن وغير

الشقيقات ، وأخيه الوحيد ولم يكن شقيقاً له . فبعد خروجه من السجن في ١٩٦٤ وكان يكتسب دخله من أعمال الترجمة ، كان يقوم بالإعالة الكاملة بما فيها المشاركة في السكن بحى بولاق الدكرور ، لاخته وأخيه غير الشقيقين ، حيث كانت أخته آنسة ولم تتزوج بعد ، وكان أخوه في حالة نفسية صعبة نتيجة إدمانه المخدرات منذ زمن طويل ، وإلى جانب ذلك كان يقدم جزءاً من المعونة المالية لاخته الشقيقة التى تعيش في قرية بالقرب من مدينة الأقصر ، وأخرى شقيقة تعيش في القاهرة .

وبعد موت « قاسم » وخف الموت بسرعة هائلة على بقية أسرته ، ماتت الأخت الكبرى الشقيقة التى كانت بمثابة أمه ، وماتت أخته الصغيرة غير الشقيقة المريضة بمرض البولينا ، ثم هام أخوه - غير الشقيق - في شوارع القاهرة القاهرة من أثر الادمان ، ومات في النهاية .

ونتيجة ذلك كله تأخر في الأقدام على مشروع زواجه ، وحين شرع فيه فاضت روحه قبل أن يرف إلى عروسه ، وبذا أعطى كل شيء لحياة الملايين من البشر في بلادنا ، ولم يأخذ شيئاً مادياً من هذه الحياة ، وإن ترك لنا ذكرى عطرة سوف نتذكرها جميعاً دائماً .

فقد الرفيق « قاسم » حياته فجأة اثر أزمة قلبية حادة ، في مسكنه المتواضع بحى بولاق الدكرور ، واحياءاً لتراثه النضالى بين النوبيين ، شيعت جنازته من « النادى النوبى » بالقاهرة ، وفي الأربعين من ذكره أقيم احتفال تأبين له بمقر الغرفة التجارية بباب اللوق ، عخطب فيها المرحوم الأديب « يوسف السباعى » .

بقيت كلمة ختامية ، هى أن الوفاء للذكرى « قاسم » يعنى الاستمرار في طريقه حتى النصر ، وأن نتحل بصفاته التى أشرنا إليها . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإن جزءاً من الوفاء للذكره لابد أن يتجسد في بذل الجهد لاعادة طبع روايته « الشمندورة » وفي بذل الجهد لانخراجها في عمل سينمائي أو مسرحي .

الكتابة على البفرة والرسم بالميكروكروم

محمد حمام

كان من ثمرة الإضراب الكبير عن الطعام ، الذى قام به المعتقلون فى سجن الواحات الخارجة عام ١٩٦١ .. أن حصلنا على بعض الحقوق التى أغضت الادارة والسلطات العن عنها .

أهمها تلك الحرية النسبية فى الحركة داخل أسوار السجن بل ، وفى بعض الأحيان فى اطار المنطقة المحيطة بالسجن حيث المزرعة والمسجد وحمام السباحة التى أنشأناها فى الصحراء .

بدأنا بالفعل نمارس عاداتنا فى الكتابة والقراءة واصدار المجلات الحائطية والصحف المسموعة . كتب الفرید فرج حلاق بغداد ومثلناها على المسرح وكتب صلاح حافظ « الخبر » ومثلت ايضا على المسرح وغير هذا كثير وكثير .

أما يوم احتفائنا بصدور « الشمندورة » ، أول عمل روائى نوبى ، فقد كان بالفعل يوما حافلا وجيلا لكل المعتقلين عامة ، ولنا نحن النوبيين خاصة . أما أنا .. فقد كان نصيبى من ذلك الكثير .

إذ شاركت مع الكثير من الرفاق فى نسخ الشمندورة ونقلها على ورق من الحجم الكبير من النسخة الأصلية التى كنا كتبناها على ورق « البفرة » .

وكتب « موديل » للفنان الكبير حسن فؤاد الذى قام برسمى لتكون صورتى إحدى اللوحات التى زين بها غلاف الشمندورة وصفحاتها الداخلية .

أما يوم صدور الشمندورة ، فقد كان الاستعداد له كبيراً .

— حيث أقمت معرضاً لرسوماتى النوبية على ورق شكاير اللبن الجاف بألوان الميكروكروم والكرم من الاجزاخانة الصغيرة الملحقة بالعبر .

ومن الجبس ، صنعت أطباقاً نوبية بألوانها الزاهية ، وكل هذه ضمتها حوائط العبر على أرضية من البطاطين .. لتكون طريقة العبر صالة للعرض .

قام عدلي برسوم باخراج تابلوه غنائى نوى شارك فيه كل الرفاق النوبيين بالرقص ، على أنغام أغنياتى التى عزفها على برمبل كبير مزين بالبطاطين الملونة .

رقص زكى مراد وشندى ومحمد مختار والشيخ مبارك ونور جاسر وسليمان قائمقام ، على ألحان أغنيات الليلة ياسمرة وياعم يا جمال . كل ذلك على خشبة المسرح الذى أنشأناه داخل سور السجن كل المعتقلين شاركونا فى هذا الاحتفال ، حتى أن أحد الأخوة النوبيين الذى كان يقيم فى عنبر ٣ (عنبر الاخوان) .. شاركنا فرحتنا واحتفاءنا بأن قدم لنا حبات من التمر النوى كان يحتفظ بها .

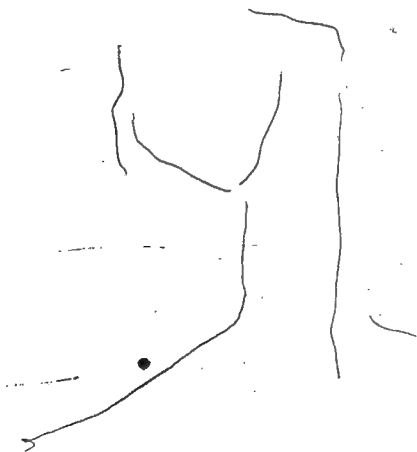
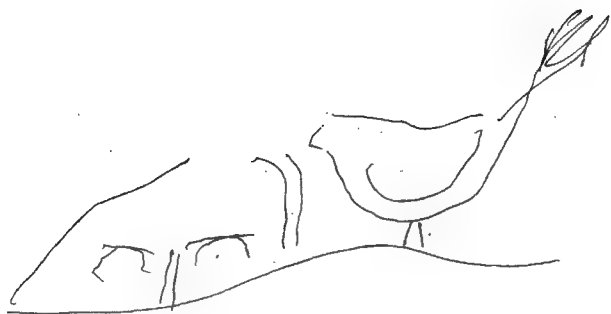
الشمندورة تلك الرواية التى جسدت حياة النوى فى نوبته القديمة الفريقة فى قاع البحيرة الآن .. خلقت لنا بالفعل هناك فى الصحراء .. واحة من الدفء والحنان والانتواء .. شاركنا جميعا فيه بالرقص والغناء ، بالكتابة والقراءة ، بالرسم والحفر .

تحية الى روح الرفيق « محمد خليل قاسم » مبدع هذا العمل ، الذى لم يأخذ حقه حتى الآن . شأنه شأن كل ماهو نوى ..

وكانت هذه القصيدة المرفقة ، هى واحدة من الأغنيات التى غنيهاها ضمن هذه الاحتفالات فى معتقلنا الطويل .

يا نخله

يا نخله طائفة م العالى
على عيون شواشيكي
يا زعلانه ...
يا حزنانه ...
عشان الناس يا عيني فوكى وحديكى
ومشيوا بعيد ..
ما هوش ييدى ..



مانش قأدر ولا حاقدر
أحوش عيّنك طوفان الطين .

ادى الدنيا ودى حاشا
عشان مركب حديد تطلع لعين الشمس
لازم تنزل شواشيكي .
عشان الورد والدخان
على رأس الجبل على ..
يقبّ لفوق ..
يعيش ويعيش
ويطرح كل يوم بستان
لازم تنزل شواشيكي .

يا نخلة يا ضلّة ، يا تمره .
يا عش غرام
يا طرح البرّ بيدّر الحياة للناس
عشان أقدر أوليكي
ديون ، وديون
سييل البنت بنت أختك
آخذها معايا واشتلها
بعيد وبعيد ..
بعيد عن هجمة الميّة
أربها على حجر القمر صاحبك
أوصيها تحملك هي و ولادى
يحجوا لك ..
ويرمو لك .. حباي العين .

الواحات/ ١٩٦٣

« الشمندورة » هي معطف جوجول

للأدباء النوبيين

يحيى مختار

في اليوم قبل السابق لرحيله كنت معه .. لم أصدق الناعي الذي فاجأني بالنبا .. يومها لأول مرة لم أر مسحة الحزن الدفين في نظرات عينيه .. هل لأنه كان قد أوشك على الزواج ولأنه سوف ينجب ولدا يغفو اليه نفسه منذ زمن بعيد ؟ .. أم ياترى لأنه سيغادر إلى الأبد تاركا أحزانه وآلامه ؟ ... وقال لي ضاحكا : « .. سوف أكسب الرهان من الصديق محمد عباس الذي يؤكد تجاوز الزمن لي على الزواج .. وأنتى سأظل عانساً ... » .. ويوم النبا أحسست أن وفاته خيانة غادرة منه .. هو الذى لم يخن قط في حياته .. لا مبادئه التى مات عليها ولا فنه ولا نوبيته - ولم يكن في يوم من الأيام شوفينيا - .. كان يحدثنى بفرحة عن إنتهاء استعداداته للزواج ، الذى كان سيم قبل أسبوع من رحيله المفاجئ .. كان قد ترك الحجرة التى شغلها في شقة إبنه خالتى بعايدى عقب خروجه من المعتقل ، وكنت دائم الزيارة له فيها .. لم يكن بها غير سرير وحصيرة وكتبه متداعية نخشان أخته « عواضة » التى ماتت بعده بقليل .. كان يكتب وهو منكب على وجهه متفرصاً فوق السرير .. ويومها أيضاً حدثنى أنه سوف يستأنف كتابة روايته الثانية « الطوفان » عقب الزواج ، وكان يعتبرها الجزء الثانى من روايته الوحيدة « الشمندورة » وهى أول رواية نوبية في تاريخ الأدب العربى كما ذكر هو أسفل عنوان الرواية .. وهى حتى الآن الرواية النوبية الوحيدة ، فقد ظهرت مجموعات نوبية من القصص القصيرة والطويلة ، ولكن وحتى الآن بعد كل هذه السنوات ، لم تصدر رواية نوبية طويلة بعدها ، ولم يكن محمد خليل قاسم يتحدث عن روايته هذه .. كان خجولاً ومتواضعاً إزاء ما أبدع ، بشأن الروائيين الكبار .. يتسهم في دعة وهذوء عندما نتحدث نحن النوبيون عنها معه . أو أمامه .. وترتفع حواجه كمن يدهش أو يفاجأ .. وكمن يتعصر قطرات من صخرة . علمت منه الظروف التى كتبها خلالها .. ولأن هذه الظروف وانجازها للرواية بالرغم من قسوتها تأكيد على عبقريته وإصراره وقدرته الفذة على العمل وسط أقصى الأوضاع متنوعة ومعاداة للفن لكل ذلك لم يكن يتحدث لا عن الرواية ولا عن الظروف التى غاناها



والتي كنت أعرفها من الآخرين زملائه في المعتقل .. ولكنني أصرت على أن أسمعها منه هو ..
وذكرني حديثه بطفولته في قريته « قة » كما قرأنا في الشمندورة عن الطفل « حامد » .

كنا نجلس سويا على الكنية المتداعية في حجرته تلك نراشف الشاي النوى في أصيل يوم
قائظ .. قال : « .. كنت أفكر في الشمندورة منذ زمن بعيد - سنوات بعيدة .. ولم تمكنني
ظروف عملي السياسي والمطاردة المستمرة والهروب والتخفى من كتابتها .. كان العمل السياسي
- وسيظل - ضرورة يومية ، أما كتابة الروايات والقصص فترقي لم تكن تحلم به .. أو كان حلما
مؤجلا الى وقت غير معلوم .. » و .. وانتهت فترة السجن - كان محكوما عليه بعشر سنوات
منذ عام ١٩٥٤ قضاها في سجن المحاريق بالوحدات - وكان لابد أن يخرج .. وأحضره من السجن
وطافوا به شوارع القاهرة وبعض المدن مثل حلوان وغيرها .. كان كالسائح منبراً يرى لأول مرة
منذ سنوات عشر التغيير الذي أحدثته الثورة في وجه القاهرة والمدن الأخرى .. لأول مرة يرى
مجمع التحرير ومبنى جامعة الدول العربية وفندق هيلتون مكان ثكنات الانجليز بقصر النيل ..
وتوقفوا لإنبهاره أنه سوف يستجيب للطلب .. أن يكتب قصاصة ورق صغيرة .. ورفض .. فأعيد
اعتقاله وعادوا به مرة أخرى إلى سجن المحاريق .. وزيادة في التنكيل .. بحبس انفرادي .. وكان
العقاب ثمرة رائحة .. « الشمندورة » التي ظل يكتبها حفية وتحت ظروف أمن غاية في الشدة
والقسوة من تفتيش مفاجيء في الليل والنهار .

إن كتابة هذه الرواية الرائعة وظهورها للوجود هي ملحمة إنسانية ونضالية ينبغي أن
يتذكرها كل نوى ، بل وكل من لديه إيمان بالانسان وغده . هذه الرواية التي كتبت « بسن »
قلم الكويبا على صفحات دفاتر من ورق « البافرة » التي تلف بها السجائر فوق « برش »
الزنازنة المهددة بالانقحام في أية لحظة ، وتم تهريبها .. وكان التهريب أيضا ملحمة في الاصرار والامانة
بقيمة الكلمة .. ونشرت لأول مرة مسلسل في مجلة « صباح الخير » وصحبها رسوم الفنان الكبير
الراحل حسن فؤاد .. لوحات هي إبداع عبقرى آخر يتجاور مع الرواية ويطاولها شموخا .

وإذا كان للشمندورة فخر الريادة كأول رواية نوبية في تاريخ الأدب العربى .. فهي للمثقفين
النوبيين بمثابة معطف جوجول للكتاب الروس ، فلأول مرة جعلنا نتجرأ لنكتب عن الانسان النوبى
والحياة النوبية بلا خجل ، وأن نزع جانبنا تلك الكلمة الخيثة التي دسها الاستعمار البريطانى عن
« البربرى » والجنسية « البربرية » في شهادات الميلاد لأبائنا ... الشمندورة أشعرتنا أننا
مواطنون من الدرجة الأولى تماما مثل أبناء « بر مصر » .. الشمندورة فخر لكل نوبى .. قبلها لم
يكن الافتخار بالنوبية بهذا الحجم أو القدر .. الشمندورة كانت إعادة للشرق والكرامة ..
وغو أ الكلمة « بربرى » .. الشمندورة كانت أول إنجاز حقيقى بهذا الحجم ومعترف به بحقه
نوبى معاصر ..

ويومها أيضاً .. أى اليوم قبل السابق لرحيله .. كان يوم وداع ولم تكن ندرى - أعطاني دراسة كتبها عن جنوب أفريقيا .. كانت على أوراق كراسة من كرايس التلاميذ - .
إن آراءه في هذه الدراسة تشعرنا كأنه كان يقرأ المستقبل ويتنبأ بالأحداث .

محمد خليل قاسم أدرك وجعلنا ندرك معه جدلية علاقة النوى بالنيل بحدة وقوة ووضوح .. جعل النيل هو « شارع » الأديب النوى ومصدر إلهامه - كما الحارة عند نجيب محفوظ، ومقاطعة « بوكنا باتونا » لفولكنر ... وإذا كانت الشمندورة قد ظلت حتى الآن النحلة الساطعة الوحيدة في بستان الابداع النوى .. مهجورة ومنسية من الكتاب والأدباء والنقاد في مصر .. لان صاحبها قد رحل قبل أن يُثبت غيرها لتكون غابات كغابات التخيل في الوطن القديم .. ولتدافع إبداعاته التي كان يحلم بتحقيقها عن الشمندورة وتسقط الظلم الواقع عليها .. فإن يقينى أن الذين خرجوا من عباءة الشمندورة وهم كثيرون .. حجاج أول وحسن نور وإبراهيم فهمي ومحمد الماوردى وغيرهم سوف يواصلون .. حتى يكون بستان الابداع الأديب النوى كما كان يحكم محمد خليل قاسم وكما نحن نحزم .

وسلام على محمد خليل قاسم



لمحة من حياة خليل قاسم

سيد إسحق

تلقى خليل قاسم أول معارفه بقرية النوبة « فتة » ، وحفظ القرآن ، وأثناء دراسته في الكتاب يزوره الشيخ مرسى ناظر مدرسة عينية الابتدائية بالمركز ، الذى يطوف القرى لتجنيد الصغار بالمدرسة الابتدائية ، التى تحاول الحكومة اغلاقها بحجة ضعف عدد التلاميذ فيها .

ويدور صراع بين الوالد واضراره على ان يستكمل قاسم تعليمه فى الأزهر بينا الشيخ مرسى يريد الحاقه بالمدرسة الابتدائية بالمركز .

وفرغ قاسم بالتحاقه بالمدرسة ، حيث يصادق حشدا كبيرا من التلاميذ الوافدين من قرى عديدة .

وبعد أن نال قاسم الابتدائية بتفوق كان لابد أن يرحل الى الشمال ليلتحق بالمدرسة الثانوية فى أسوان .

وفى هذه المرحلة فى سنه الزاخر بالنبوغ ، كانت موهبته الأدبية كشاعر قد بزغت حيث أتت أشعار الصبا المليئة بالحب وصور الطبيعة على ضفاف النيل . وقد كان هذا النبوغ المبكر لموهبته الأدبية والشعرية سببا لدخوله المدرسة . فحينما توقف ناظر المدرسة الثانوية متردداً فى قبول أوراق قاسم ، ألقي قاسم قصيدة شعر ألفها فى الحال وألقاها للناظر . فقد كانت هذه المفاجأة السريعة من الموهبة الفذة فى سن مبكرة من التلميذ الجديد قاسم ، كافية لشل حركة التردد لناظر المدرسة الذى قبل أوراق التلميذ .

ثم كانت المرحلة الأخيرة بعد أن رحل الى القاهرة ليشق طريقه فى الجامعة بعد أن رفض البقاء فى أسوان والعمل فيها ، أمام إصراره فى الالتحاق بالجامعة واستكمال الدراسة الجامعية ، والتحق بكلية الآداب .

وفى القاهرة مارس نشاطه بين مجموعات من النوبيين والسودانيين وكان من بينهم الشهيد زكى مراد واتسع هذا النشاط داخل النادى النوبى بالقاهرة فى حلقات وندوات سياسية ، واصدار مجلة التوبة الحديثة . ثم تطورت بعض المجلات السودانية القديمة (أم درمان - مجلة النضال المشترك) ، وظل قاسم يحرر فيها حتى عام ١٩٤٦ حين طلبت حكومة صدق باشا القبض عليه .

ومنذ البداية ورغم صغر سنه الذى لا يتعدى العشرين ، كان قاسم نموذجاً نضالياً عنيداً واثراً وطنياً .. كان قد جدد طريقه : طريق الاشتراكية العلمية .. طريق الملايين الكادحين .. وكان ذلك من خلال المدارس الفكرية للماركسية التى بدأت فى الأربعينات بشكل واسع .

وإذا كانت طبيعة الكفاح قد اختلفت فى الأربعينات عن الكفاح السابق للوفد عن طريق المفاوضات والتنازلات . فقد كان هناك فى الطريق الآخر نموذج الحركة الوطنية بنضالها الثورى بشقيها : السياسى والاجتماعى ، فإن معارك ما بعد الحرب العالمية الثانية قد وسعت الكرة الأرضية وخاصة شعوب آسيا وأفريقيا والشرق الأوسط آخذة طابعا عاما فى الكفاح المسلح ضد الاستعمار وعملائه .

ويزداد هذا الصراع وترتفع الشعارات الثورية . فكانت الطوفانات المشتعلة من المظاهرات الطلابية والاضرابات العمالية الواسعة التى تولدت فيها لجنة الطلبة والعمال :

وهذا المطلع من قصيدة كتبها فى عيد الجلاء :

عشت يا مصر وعاشت أرضنا حرة تحررها اكبادنا
أنا مصرى وهذى بلادى استقلت رغم أنف المعتدى
أنا مصرى وفى مصريتى ينطوى أمسى وينساب غدنى
أنا مصرى وفى مصريتى نبع أحلامى ومثوى جسدى

ولن ننسى أروع اعماله الأدبية التى قام بكتابتها وهى رواية « الشمندورة » . وكيف بدأ يحقق حلم حياته الذى كان يراوده منذ الطفولة ؟ وكيف اتم كتابتها فى داخل السجن ؟ فى هذا الجو الكئيب والحياة القاسية داخله والظروف الغير مستقرة والعناء السافر من إدارة السجن والمباحث . فى تلك الظروف ١٩٦١ قام بكتابة « قصة كفاح الشعب النوبى فى « رواية الشمندورة » فى سجن المحاربى بالوحدات الخارجة .. وفى نفس السنة التى اتم فيها كتابة الرواية كان قد قضى مدة العقوبة فى السجن واستدعته مباحث أمن الدولة للإفراج ورفض التخلل عن مبادئه مقابل خروجه من السجن .. إنها أفكاره الاشتراكية العلمية وانطلاقاً من هذه المبادئ ناضل مع رفاقه واستمر معتقلاً معهم .



وفي عام ١٩٦٤ وبعد خروجه من المعتقل .. ومنذ اللحظة الأولى .. كانت حياته قاسية ، فحاول أن يبحث عن مسكن متواضع وعن عمل مناسب حتى يستطيع الاستقرار ، ولكن البداية كانت صعبة وشاقة .. لقد تغيرت معالم الحياة كثيراً وأحس بالغيرة فيها .. كانت السنين الطويلة التي عاشها داخل السجن قد خلقت فجوة واسعة بينه وبين الحياة .

وبعد جهد شاق بدأ يستقر في حياته ، وبدأ في السعي لطبع كتاب الشمنندورة وخاصة بعد ان تباها الفنان الكبير حسن فؤاد منذ ولادتها بالسجن . وبدأت تنشر في حلقات بمجلة صباح الخير ثم تذايع بعد ذلك في حلقات اذاعية بصوت العرب بمطلع في المقدمة من أنغام موسيقية وغناء بصوت مطرب محبوب لدى النوبيين جميعا وهو عبده باطا ، وأصبح النوبيون ينتظرون هذه الحلقات بفارغ الصبر وكذلك كان من أعماله تأسيس النادي الأدبي بالنادي النوبي العام وكان من أبرز أعمال النادي النشاط الأدبي للشباب في القصة والشعر والمسرحيات والنقد حتى الغناء والموسيقى النوبية فقد وجد مكاناً له في هذا الميدان الجديد . وقد اشترك الأدباء والفنانون في هذا النادي وكان من أبرزهم المرحوم يحيى الطاهر عبد الله ، والشاعر محمود شندى . والشاعر زين العابدين فؤاد والفنان عدلى فخرى وتحليل كلفت وعشرات من الأجيال الجديدة .

وقد استمر هذا النادي طوال حياته القصيرة وقد بذل جهداً كبيراً من أجل ان يستمر هذا النادي وأن تبقى أعماله وان ترى هذه الكتابات الجديدة النور ، واستمر هذا النادي حتى بعد أن فقد اديبه وصانعه الكاتب محمد خليل قاسم لفترة طويلة .

حكايتى معه

د . رفعت السعيد

وكان شتاء نوفمبر باردا وممطرا ، والعام كان كيبسا ، فمنذ بدايته بدأت حركة يوليو حملتها الشهيرة ضد الدستور والاحزاب ، وكان ما لم يكن منه بد ، واعلنت حدثو معارضتها لنظام يوليو ، « يسقط نجيب قاتل عصام »^١ أول منشور صدر من « رابطة الطلبة الشيوعيين - حدثو » يعلن المعارضة ، بل والاسقاط ، واحتاج الامر نقاشا طويلا فى قيادة حدثو حول مناسبة رفع شعار الاسقاط ، وحول حق « الرابطة » فى المبادرة بموقف كهذا .. وكان الصدام مفروضا وان كان فى واقع الامر مفترضا . وبدأت حملة الاعتقالات وتركزت - كتقليد استمرت عليه حركة الجيش - ضد « حدثو » المنظمة التى بادرت بتأييد الحركة ..

.. وكانت حملة اغسطس ١٩٥٣ محاولة لتشيط كامل لمنطقة المعز (الاسم الحركى لمنطقة القاهرة فى تنظيم حدثو) وفى جملة واحدة اعتقل عدة مئات من قيادات المنطقة ، بل وكوادرها بل وعضويتها العادية ..

كنا نحن بعيدى عن الضربة فرابطة الطلبة كانت تنظيما مستقلا عن منطقة المعز ، وتابعة مباشرة للمركز ، وعندما بدأ العام الدراسى فى سبتمبر ١٩٥٣ ، اكتشفنا اننا وحدنا فى القاهرة . وبلا علاقة بالمركز فقد تقطعت السبل ، الباقون من اعضاء اللجنة المركزية هاربون وما من سبيل للاتصال بهم .

ببساطة اتخذنا قرارا بأن نواجه مسؤوليتنا فى رفع لواء المنظمة والتأكيد على استمراريتها ..

وبشاطر شاب وحامسى ملأنا شوارع القاهرة كتابات على الجدران ضد الدكتاتورية العسكرية ، واتقننا وسائل بسيطة (شريط الورق اللاصق) يتولى كل عضو كتابة شعارات

^١ : عصام سرى طالب طب يطرى استشهد فى معتقل الصنائع الميكانيكية (فبراير ١٩٥٣) نتيجة لاهمال علاجه ورفض المسؤولين عن النقل احالته للمستشفى .

عليه ثم يقوم بلصقها على صناديق البريد في المنازل وعلى ابواب الشقق ، .. وتحت كل شعار على جدار او على شريط من الورق كان اسم حدثو يثير دهشة القادة المختفين ، الذين احسوا فجأة بوجود نشاط متسع لمنظمتهم لكن يدهم لا تطاله . اما السلطة ورجال امنها فقد كانوا اشد حيرة بعد ان يتقنوا من تنشيط منطقة القاهرة .. ولعل مازاد من غضب النظام اننا كشباب تفتق ذهننا عن أساليب مثيرة ، مسدسات رش السائل يحملها الاعضاء ومعها زجاجات من الحبر لتصب غضب حدثو على صور قادة النظام التي ملأت الجدران ..

والكتابة على الجدران تطلبت انتاج نوع من الطباشير المصنع من زيت البرافين وبودرة اللون الاحمر ، مصنع كامل لهذا الطباشير اداره محمود العطار وكانت الكتابة به اسهل ، اما محوها فهو شبه مستحيل .

.. وتزايد نشاطنا بلا قيادة مركزية ، حتى وصلتني كمستول عن الرابطة وعبر طريق شديد الالتواء .. اشارة تطلب مقابلة مستول مركزي .

في السابع من نوفمبر .. ولم ازل اذكر اليوم ، كان المساء ممطرا وباردا ، وتحت المطر انتظرت . توقفت سيارة قديمة عزفت بعدها انها ملك لحام لا يجب الآن ان نذكر اسمه ضمن تراثنا . هبط رجل مربع الشكل ، سمرة داكنة ، ملاحه رسمت بشكل متجههم ، تعطيك انطباعا بأنه وجه لا يعرف الابتسام ، وقلب جاف بلا روح .. افلت الرفيق الواقف معي والذي كانت مهمته ان يضعني في قبضة القيادة المركزية ..

لم يقل مساء الخير ، سألتني بيتك آمن قلت نعم ، قال خذني اليه .

في يده كانت لفافة من ورق جرنال مبتلة . اتجهت نحو تاكسي مركون الى جوار الرصيف . كاد ان يخلع ذراعي وساري ، علمني اول درس « .. لا تركب تاكسي واقفا ، ولا تركب اول تاكسي يمر عليك فقد يكون الامن وجهه اليك عن عمد » سكت قليلا وقال وكأنه يعبر عن دهشته من فرط سذاجتي .. « هذه التعليمات الأمنية معروفة من أيام ح . م »^(٢٢) .

في البيت حيث كنت إختبئ انا ومحمود العطار زميل الدراسة ورفيق النضال جلست معه . في ضوء المصباح تأملت الوجه العابس ، أسنان غير منتظمة ، شفاء غليظة بعض الشيء . لم يستأذن

٢٢ - الحركة المصرية لتحرير الوطنى .

ولم يسأل ان كانت هناك مساحة لنومه ، خلع ملابسه وفك اللفافة المبللة وارتدى كل ما بها .. كل عتاده الذى ينتقل به من مخبأ لآخر بيجامة بنصف كم .. ونصف ممزقة ، اسرعت واحضرت له بيجامة صوف .. أنت أضيق منه كثيرا لكنه كان سعيدا بها سعادته طفل بلعبة جديدة (بعد فترة قال لى هل تعلم سر سعادتى .. لقد احسست بدفء الرفاق وأخوة النضال) .

لم يعطينى وقتا كفى استوعب مفاجأة وجود ضيف جديد فى مخبئنا (١١ شارع رضوان شكرى - العباسية) وبدأ على الفور فى محاسبتى عن كل ما كان .. سأل وكأنه « جنرال » : من المسئول عن كل ما حدث ؟ قلت : انا . أخرج من جيبه ورقة صغيرة تحتوى على شعارات عديدة كنا قد أضأنا بها جدران الحى الذى كانت القيادة المركزية أو ما تبقى منها تختبئ فيه دون ان ندرى . وبدأت أول خيوط التحاسب والمعرفة الدقيقة بقواعد الامن فى العمل السرى . تناسب ببساطة وهلهو .. انها خطوة جيدة ان تقرر مجموعة من الشبان مثل هذا التحدى .. خطوة تدل على شجاعة وعلى ولاء للحزب ، ولكن .. ! وبعد « ولكن » هذه بدأت سلسلة انتقادات عديدة .

لقد أربكتم امن القيادة . كنا نختبيء فى موقع هادى ، أتيتم وكتبتم فى الحى الذى نقيم فيه ، أنرغم شبهات امنية حول الحى بأكمله ، استنفر الامن ، واشتعلت التحريات واضطرونا الى عدم الخروج لأكثر من اسبوعين ، فجأة ضحكك ضحكة عالية ، أدهشنى انه يعرف كيف يضحك ، قال : تصور ، لقد كتبتم على جدار ذات البيت الذى كنا نختبيء فى بدرومه .. اكدت اننا لم نكن نعرف ، فقط كتبنا بعيدا عن الحى الذى يسكن فيه معظمنا .. ولكن ما قيمة قولى « لم نكن نعرف » .

ثم بدأ التحاسب السياسى ، الشعارات لم تكن دقيقة ، انها أشد واعنف مما يجب ، وانساب جدال بين شاب يشعر بالرغبة فى الانتقام من نظام يعتقل الرفاق وبين سياسى عاقل يزن الامور وزنا موضوعيا .

ثم سألتى بغتة لماذا تلوثون الصور ، انه عمل احتجاجى ولكن ما قيمته النضالية ، ثم من يعرف انكم انتم الذين فعلتموها ..

دق الباب الدقات المنطق عليها دخل « محمود العطار » ليجد شريكا جديدا فى المسكن ، عندما سألت الضيف المست جائئا ، اجاب بسؤال لم يخطر ببالى اتعرف ان اليوم هو عيد ثورة اكتوبر الاشتراكية .. يا لخلو بال هذا الرجل (فيما بعد تعلمت كتقليد نضالى ان المناضل يجب ان يتجاوز مأزق اللحظة وان يخرج نفسه منه وعن عمد .. كى يستطيع ان يتأسك ازاء

الحدث) .. يقال المجاور ناولنا عبدة زجاجات من البيرة ، واحضرت ما تبقى من طعام أتالى من اسرق بالمصورة . لم أزل اذكر دهشته عندما تربعت تفاحات ثلاث على المائدة ، تباسط معنا ، صارت ضحكاته تعلو وهو يؤكد انه لم يأكل تفاحا من قبل ، نحن نوبيون ، نعيش على هامش الكون ، ان تكون نوبيا وفقيرا فذلك شيء يصعب ملائمة مع حياة الترف .. امتد الحديث ، قال ان اول مرة رأى فيها التفاح كانت بعد حضوره القاهرة بسنوات عدة ، سمع عنه ، استخدمه كوصف جميل في اشعاره ؛ رآه مرة أو مرتين ، لكن ان يتذوقه ، لم يطمح الى ذلك .. نحن نوبيون ..! هل تعرفون معنى ذلك ؟ لقد رأيت القطار لأول مرة في حياتي عندما سافرت لاسوان لامتحان الابتدائية ، كنت قد رأيت صورته في كتاب المطالعة ، لكن ان اراه امامي .. فذلك شيء كان فوق طاقة خيالي .. وقفت ، شددت عودى ضربت تعظيم سلام ، ثم قلت بصوت مرتفع « ان هذا هو القطار » ضحك الجميع مني (ظل زكي مراد طوال سنوات سجن الواحات .. يذكرنا ضاحكا بهذه الواقعة) ..

.. الحفل يستمر ، شربنا البيرة ، تفاهمت عيناى مع عيني محمود العطار ، تركنا له التفاحات الثلاث . أصر ان نقسمها ، ورفضنا ، بدأت أتلو شعرا حفظته اثناء معتقل هاكستب ، قصيدة عن ثورة اكتوبر القيت اثناء احتفال اقيم بالسجن بهذه المناسبة .. اذكر منها الآن شطرا يؤكد انه اذا كنا نحفل الآن بهذا العيد في السجنون ..

« فغدا يحتفل الشعب به في النوادي وفي النقابات جهارا »

كنت أخطئ ، وأتسى ، واتعثر ، وكان يكمل ويصحح ويواصل .. عندما انتهيت سألتني اين حفظت هذه القصيدة قلت في هاكستب ، صاحبها رفيق اسمه محمد خليل قاسم ، لكننى لم أره فقد ترك القصيدة ورحلوه هو الى معتقل الطور ، بدأت حكايات المعتقل ، فجأة سألتني .. اذن انت رفعت ، ذلك الولد الصغير الذى كان اول من دخل المعتقل بشورت قصر .. لقد كنا ننذر في الطور بالطفل الذى اعتقلوه ، اذن هو انت قام واحتضننى ، همس في أذنى : أنا محمد خليل قاسم ، حذار ان تشوه شعري بهذا الإلقاء المرتبك مرة اخرى ، وضحكنا طوال الليل .

كان يبقى اغلب الوقت بالبيت ، لكنه نجح في ان يجعل من نشاطنا شيئا اكثر فعالية واقل انفعالا ، بدأ يوجهنا ويسألنا لماذا نكتفون بهذه المجموعة من الطلاب ، ولماذا لا يعود من هو غير المطلوب القبض عليه الى الجامعة لينشط وسط جموع الطلاب ..

وبدأ النشاط الطلابي من جديد .. سامي برهام ، يحيى عبد الرشيد ، نهاد انور ، انور أبو العلا ، محمد توكل ، عباس رفعت ، فؤاد يوسف ، سليمان سيداروس واسماء اخرى تساقطت

من الذاكرة ، والتبتهت حقوق عين شمس بعمل طلابي نشط اثر لجنة قوية « للجمعية الوطنية الديمقراطية » وفديون ومصر فتاه وشيوخون ومئات من الطلاب الوطنيين ، والتي استمرت حتى بعد اعتقالنا في قيادة عمل طلابي نشط اثر انتفاضة حقوق عين شمس مارس ١٩٥٤ والتي استمر فيها اعتصام طلابي مثير لعدة اسابيع ، كانت ميكرفونات المدرجات مركبة على جدران السور لتذيع بيانات وأناشيد وهتافات على كل سكان حي العباسية .. قطعوا عنهم النور ، استخدموا مولد الكهرباء الخاص بكلية الهندسة .. (كانت الانباء تأتيني وأنا في سجن مصر فأعيد الفضل لصاحبه وكان ساعته في السجن الحرى) .

كان لا يخرج الا قليلا ، لكن خيوطا سحرية عديدة كانت بين يديه ، اتصالات بالحزب السوداني ، علاقات بالعديد من اصدقاء حدتو وعشاقها ، امكانيات فنية ومالية لا بأس بها .. ذات يوم عدت الى المنزل وجدته مبهجا قال هل لديك مكان لرفيق هارب ، وكنا نمتلك شبكة من مساكن الطلاب من ابناء الاقاليم .. قلت نعم ، (عودى الا أسأل عن اسماء أو معلومات) قال في المساء ستوصل رفيق هارب من السجن الى هذا المكان ، لوح باصبعه الاسمر : على مسئوليتك ، كان الهارب احمد طه .. واخذته الى بيت على مجاهد رفيقنا طالب الطب ..

تفرقت السبل ، تركنا بعد أن إطمأن الى ضبط إيقاع العمل ، وبعد ان تكونت لجنة منطقة المعز من جديد ، ولم يعد ثمة مجال بعد لاعمال انفعالية أو غير مخططة .

.. بعد فترة قبض عليه ، الى السجن الحرى ارسل هو وزكى مراد واحمد الرفاعي ومحمد شطا .. وآخرون ، امسكت بالقلم لاكتب منشورا ادين فيه الاعتقال ، وأدين ارسايم الى السجن الحرى ، تدفقت كلمات ساخنة كرصاص مصهور ، فجأة وجدته يحذرني « لا تكتب منفعلا ، اكتب بموضوعية » .. وكتب من جديد .

كنا في سجن مصر ، وأتوا اليانا من السجن الحرى ، ومعهم صبيح « بيان السجن الحرى » واشتعلت الاتهامات بالحياة والعمالة والرضوخ لمطالب الديكتاتورية العسكرية .. الموقعون على البيان عديلون لكن من بينهم « محمد خليل قاسم » سجنه من يده واغلقت باب زنازنة وطلبت ايضاحا ، قال ببساطة استطيع ان أتصل من المسئولية بالقول بان اعضاء المكتب السياسى هم الذين كتبوا ووقعوا ، لكننى مقتنع بما فعلت ، وعلى استعداد ان اواجه الجميع برأى حذرته من ذلك فالغليان ضد البيان يسود الجميع حتى اقرب الناس اليه ، قال كلمة لم ازل اذكرها ، ولم تزل تثير لى

المناعب لاننى اتسكك بها .. قال « المناضل الذى لا يستطيع الدفاع عن موقف اتخذه لا يستحق ان يكون مناضلا » ، وخير له ان يذهب الى بيته ويتركنا ..

بعد نقاش طويل سألتى « وانت ما هو موقفك » قلت : لست مقتنعا بصحة ما فعلتم ، ولست مقتنعا بانكم خونة ، وسأستك ، لن اتكلم ولن اتخذ موقفا ..

لقتنى الدرس الثانى .. « هذا اتعبس موقف يتخذه مناضل ، خذ موقفا ضدى فهذا افضل ، فمن العمل صائبا كان أم غير صائب يمكن للحقيقة ان تبرز ويمكن للكادر ان يتعلم ، اما الصمت فهو جبن » .. اتخذت موقفا اعلنته للجميع : أنا ضد البيان (وكنت مخطئا فى ذلك) وضد اتهام الرفاق بالخيانة « وغضب منى الجميع .. الا هو .

بدأت الاستعدادات لمهرجان محاكمات الدجوى .. ضابط موتور ، يقال انه اشتهر بالجن فى معارك القتال ، ابتأسد على منصة المحكمة ، وقررت حدثو ان تواجهه بما يستحق ، سلسلة من الدفاعات السياسية الشجاعة ، كنا قد اصبحنا صديقين حميمين ، اخذت اعاونته فى نسخ دفاعه السياسى على ورق البفرة حتى يمكن تهريبه الى الرفاق خارج السجن ..

بعد التمام .. اغلقت الزنازين ، واشعلنا نارا لتذيب الاسفلت الذى يغطى ارضية الزنزانة ونكشفت عن مخبئنا حيث الكتب والتقارير الحزبية والاوراق والاقلام . اسندت غطاء جردل الماء على ركبتى واسكت بالقلم بينا ننت ورقة البفرة جيدا بطرف اصبعى ، أخذ يملينى « نص دفاع المناضل محمد خليل قاسم » توقفت معترضا على كلمة « مناضل » قلت نحن نقولها عنك ، لكن لا تقلها عن نفسك ، صمم على موقفه ، أنا مناضل ، أنا لم يبق لى من الحياة سوى هذه الكلمة ، لم اكمل تعليمى حتى اصبح دكتورا او حتى استاذ . منذ السنة الثانية فى كلية الحقوق قبض على ، ومن ساعتها وانا من سجن الى سجن الى هروب الى سجن ، اسرق تستنكرنى ، ليس لى سوى اختى ، زوجها حلف بالطلاق الا تراقى ، والا تراسلبنى ، والا تذكر اسمى ، يقولون لى انها تكفى بيبكاء المقهور ، ذموعها ابدأ لا تحف .. ماذا بقى لى سوى الحزب والنضال ، وماذا سأخذ سوى هذه الكلمة ؟ .. اتركها لى ..

تركها له . وأمل دفاعا شجاعا .. شجاعا شجاعه مزدوجة ، فقد أدان اخطاء النظام اذانة حاسمة ، قاسية ، ونهكم على القاضى « الجنرال » كما أسماه تهكما لاذعا يكفى للحكم عليه بالاعدام ، وفى نفس الوقت تمسك بموقف حدثو المبدئى من ثورة يوليو فى مواجهة غوغائية العناصر اليسارية الحرة ..

الحكم أتى فوق ما توقعنا ثمانية سنوات كاشغال شاقة ..

قبلها كان قد أمضى خمس سنوات ..

لم تفارقه ابتسامته ، بل وعلى الفور ارتجل قصيدة تدعونا للتأسك والاستمرار . كنا نودعهم وهم يعادرون الى سجن طره .

اصطفنا في الدور الارضى . البسوهم الملابس الزرقاء ملابس المسجونين ، ومنحوهم أوسمة الاشغال الشاقة قيوداً حديدية تلفت حول الوسط ، وتمتد لتقيد الساقين ، وسيبقى هذا «الحديد» كما يسمونه ملاصقا لاجسادهم ثمانى سنوات .. كانوا عديدين زكى مراد - محمد شطا - شريف حناتة - حلم طوسون - محمد خليل قاسم وانطلقنا نغطي دموعنا بأنا شيدنا ..

إذ يترك السجن رقيقى .

إذ ينطلق من قيدنا ،

كالريخ فى الجو الطليق .

اذهب الى رفاقنا .

قل لهم اننا ننتظر .

كر الليالى والنهار .

حقننا كاد ان انفجر .

والفجر يبلو ينادى .

هيا ارفعوا اعلامنا .

قد خضت من دمننا .

هيا ارفعوا اعلامنا .

قد خضت من دمننا .

توقفنا ، لم نكمل النشيد ، تغلبت الدموع ، انفجر بكاء الرجال ، هم لم يبكوا ، كانوا اكثر تماسكا ، كانوا يشجعوننا ، ويمنحوننا القدرة على الاحتمال .

وفي ١٩٥٥ تم حركة تنقلات في السجون ، وناقتى مرة اخرى في سجن « جناح »
بالوحدات ونقترب من بعض اكثر ، اكتشف ان لغتي العربية ركيكة .. جلس معى نحفظ الشعر
سويا ونقرأ فى كتب الادب ، ونقرأ القرآن ، واكتشف اننى لا اعرف من الانجليزية الا حصاد
طالب ثانوى فجلسنا معا ندرس الانجليزية ، وبعد فترة اعطاني مثالا صغيرا وطلب الى ان ترجمه ..
كانت الترجمة متعثرة ، فتحت القاموس الف مرة ، وارتبكت الاسطر العربية لتصبح القراءة
بالانجليزية اكثر يسرا ومع ذلك فقد جلسنا فى المساء لنحتفل « بمولد مترجم جديد » كما قال هو ..
وتابعت بعدها بخماس دراسة اللغة الانجليزية وترجمت تحت اشرافه عدة كتب ..

هكذا كان يعتبر ان السجن مدرسة .. كان ينصحنى ، بإمكانك ان تضع وقتك فى التنس أو
الكوتشينة أو الشطرنج ، لكن انظر الى ما بعد سنوات السجن ، ان كنت تريد ان تولى .. ل اقرأ
وتعلم .. واتبع نصيحته .

ودرس آخر ..

كنا فى « جناح » م نزل ، وحدة المتحد تمت وفى أثرها وحدة ٨ يناير ١٩٥٨ ، فى السجن
تمت الوحدة ، والوحدة فى السجن اكثر صعوبة ، فالمواجهة يومية ، والخصومة هى الحيز اليومي ،
لكن الوحدة تمت ، واختلفنا انا وهو مع المسئول . كان زكى مراد قد رحل الى سجن قنا للعلاج ،
وبقى « م . ش » مسئولاً وكان متشدداً ، وكان الطرف الآخر يرتكب اخطاء حسية ، وفى كل
لحظة . واصطدم التشدد بالخطاء .. وكادت الوحدة ان تفجر .

جلس قاسم معى . أو بالدقة اجلسه معى وسألته ماذا سيفعل ، قال يحافظ على الوحدة ،
نفجر الاخطاء ، مرة ومرتين وعشرا . الوحدة تساوى ان نحتمل عشرات الاخطاء من اجلها ،
ولسوف يواصل الانقساميون اخطاءهم ، سنعلمهم ، سنزجرهم ، سنعطيم الف فرصة للترافع
عن اخطائهم .. فان استمروا سنركلهم باقدامنا ، ولكن بعد ان تستريح ضمائرنا الى اننا قد
اعطيناهم فرصة بل وألف فرصة ، وساعتها سينقسمون عراه من أى مبرر ، ومن أى تأييد ، ومن
أى سند . سيخرجون أفرادا بلا سند ، تجللهم اخطاء لا تغفر ، ولا تبرر ، واصطدما
بالمسئول ، ورفضنا تشدده ، وتحملنا اتهاماته ، وكنا على صواب .

* * *

مرة اخرى تنفرق السبل .

تنتهى سنوات الخمس ويفرج عنى ، ويقتى له هو ثلاثة .

ونعود لنتلقى بعد رحلة شاقة .. افراج ، هروب ، سجن ، تعذيب ، ثم محاكمة عسكرية وخمس سنوات أخرى .. وهذه المرة اشغال شاقة .

نلتقى في الواحات ولكن في سجن المحاريق وكنا في عام ١٩٦٠ .

كان لم يزل كما هو . كما التقيته تحت المطر عام ١٩٥٣ .. نفس التقاطيع الجهمية ، والروح الجلولة شعيرات بيضاء أعضاء هامته ، لكن القلب لم يزل فنيا .

كان يكتب روايته « الشمندوره » وكان فزعه الحقيقي ان يحدث تفتيش وتصادر الاصول ، وتضيع روايته ، كان يرر فزعه لى « .. لم اتزوج ، ليس لى ولد ، اذا نشرت هذه الرواية ستكون هى ما يتبقى منى .. » (وكأنه كان يقرأ المستقبل) ، كنت اداعبه واراوغه ثم عرضت عليه مشروعا .. ان ننسخ الرواية فصلا فصلا على ورق البفرة ثم نرسله الى الخارج .

ابدى عدم تصديقه لهذه الفكرة الخرافية .. من المحتمل ان ينسخ مئات الصفحات على عشرات الآلاف من اوراق البفرة ، ترددت قليلا ، ثم قررت ان ارد للرجل بعض دينى نحوه .. وقلت أنا ، تراكمت مخاوفه وكيف سنهربها الى الخارج ، والى من ، وهل تضمن ان يتم الحفاظ عليها حتى نخرج .. تعهدت ان ارتب له الامر كله .

وتطلب الامر تعاهدا سرى ، فحتى داخل السجل لابد من ترتيبات سرية ، ذلك ان تهريب كميات من ورق البفرة ستغرى الآخرين بالمطالبة بالمثل ، كما ان تهريبها لخارج السجن ستغرى الآخرين بالمطالبة بارسال ما قد يروونه أكثر أهمية .. رسائل شخصية او حتى رسائل ذات طابع سياسى ..

نظريا حللنا كل شيء في اول جلسة ، لكن الصعوبات كانت أكثر من مرهقة ، وللمرة الأولى استخدم مسئوليتى عن بعض العمل السرى في السجن استخداما شخصيا ، كنت اسهم في مسئولية التهريب من والى السجن ووضعت مسألة « الشمندورة » في مستوى المسائل الأكثر أهمية ..

كم من الوقت ، كم من الساعات ، والليالى استغرق الامر ، لا ادرى ، كنا نجلس القرفصاء على ارض الزنزانة وقطعة ملساء من الخشب على ركبتى ، هو يمليني وأنا انقش على ورق البفرة ، اكوام من ورق البفرة ، كتبت ، تم لفها بعناية مدربة ، ارسلت الى الخارج الى ليلى الشال التى أصبحت فيما بعد زوجتى حيث حفظتها لسنوات .. وسلمتها لنا سائلة وسلميمة عندما الفرج عنا .

طوال فترة السجن كنت أشاكسه وأهدده بأننى سأرسل الى ليلى لتتخلص من هذه
الوديعة كان يفزع ولا يسمح حتى بالمداخلة فى هذا الامر ..

وعندما افرج عنا ، وسلمته تلك المئات من دفاتر البفرة .. احتضننى وبكى .. المرة
الأولى التى رأيت فيها دموعه ..

مرة اخرى تفرق السبل ، لكننا التقينا على موعد ، كان يعمل مترجما فى وكالة انباء المانيا
الديمقراطية ، تزوج ، يؤمل ان ينجب طفلا ، لكنه سألنى .. ثم ماذا ؟ وفهمت ما يقصد ،
واتفقنا ، تعاهدا ، واعطاني موعدا ..

لكنه لم يأت ، للمرة الأولى خذلنى ، كان قد رحل .

سريعا .. فى لحظات فقدناه ، ازمة قلبية لم تلق العناية الكافية ارتبكت الزوجة ، ولعلها لم
تجد ما يكفى لاستدعاء الطبيب ، فانتظرت ان تتصل بأحد منا .. لكنه لم ينتظر كان كعادته سريع
الغضب ، تركنا ورحل ..

وفى جنازته تذكرت عبارته فى اليوم الاول .. فى ٧ نوفمبر ١٩٥٣ : « نحن نوبيون ،
تعرف معنى ان تكون لوبيا وفقيرا » ... الآن عرفت ..

قصة

الخالة عيشة

محمد خليل قاسم

توقف فجأة والصوت المنبعث من خلفه يحترق أذنيه في نبرات قاسية :

— أحمد أفندى .. أحمد أفندى يادايا .

توقف واستدار ليجد الأرملة المعجوز تهتف به :

— صحيح الأدب فضلوه على العلم !!

ثم قبضت حفنة من التراب وأطلقتها . وهي تسب وتلعن حظها المائر .. هنا فقط أدرك الأستاذ كل شيء .. فقد كانت المعجزة التي لا مورد لها غير الاعاشة تنتظره على الباب متهلة الأسارير .. وفي يدها اليسرى شيء متكور لم يتبينه هو في تلك اللحظة العابرة ..

لكن أحمد تجاوز بيتها .. فقد أشفق عليها .. فهي وحيدة ولا عائل لها .. أشفق عليها ولم يرد أن يكلفها شيئا .. عاف أن يطلب منها تبرعا في سبيل المدرسة التي قرر بناءها في هذه القرية الصغيرة من قرى التهجير النوبية .

وحار ماذا يفعل .. أيعود فيتعذر اليها .. ؟ أم يتركها ليعود اليها بعد الانتهاء من طوافه .. ؟ ولكنها حسمت تردده حينما تقدمت منه فجأة وهي تهتف :

- ما عليك يا أحمد فانت صغير .. ما عليك فانك لم تفهم بعد .. خذ .. !!
وفتحت يدها المكورة ثم شهقت .. فقد رأت ورقة القروش المشرقة ممزقة الى قطعتين ..
وتمنت لو عرفت كيف تمزقت هذه الورقة .. لم تدرك أنها في لحظات الانفعال الشديد التي
أملت بها بعد أن تجاوزها الأستاذ دون الناس جميعا كانت قد أخذت تفرك الورقة وتديرها في يدها ..
وأرادت أن تقول :

- ما عليك الآن .. خذها منى في الشهر القادم .
لكن الأستاذ كان أسرع منها .. فقد مد يده واختطف شريحة الورقة .. ثم فتح ذراعيه
واحتضنها بقوة وهو يقبل رأسها الأشيب .. بينما تطامنت هي الى صدره .. والدموع تنساب من
عينها الغائرتين .

وهس هو :
- خالتي .. أرجوك أن تصفحي عنى .. فما قصدت شيئا . وأجابت هي في صوت
خافت .

- ما عليك .. فقد أحسست بالاشفاق نحوى ثم .
- اذهب يا ولد .. اذهب .. ولا تنس خالك وهيبة التي في آخر الشارع .



كتاب حرف ال ح لبدر الديب

عمود أمن العالم

ليست هذه الكلمة تحليلاً أو دراسة لنص أدبي هو « حرف ال ح » لبدر الديب . وإنما هي احتفال بالنص وبصاحبه . اننى أستعيد ، هنا ، لحظة قديمة قديمة تزخر بالقلق والتطلع والبحث عن طريق مختلف للحياة وطريق مختلف للأبداع . لحظة قديمة قديمة لجيل من اجيالنا كان فيه حرف ال ح ، بكلماته ، بشخص صاحبه ، واسطة العقد لهذا الجيل . وهى تساؤل عن حقيقة هذه اللحظة ، عما كانت تعنيه آنذاك لنا ، وعما تعنيه اليوم فى حياتنا الابداعية الجديدة ..

فهل تأخر تساؤلنا هذا أربعين عاماً ؟ أى منذ أن كتب بدر الديب حرف ال ح .. هل تأخر اللقاء والتساؤل أم جاء فى موعده ؟

فى أواخر الاربعينيات من تاريخنا المصرى الاجتماعى والسياسى والادبى ، خرج حرف ال ح الينا . لم يخرج فى الحقيقة الى الناس جميعا ، وإنما خرج بين دائرة محدودة من العشاق . لعلهم ان يكونوا - بل لقد كانوا بالفعل - « العشاق الخمسة » الذين جعل منهم يوسف الشاروى عنوانا وموضوعا لقصة من قصصه المبكرة . خرج اليهم حرف ال ح ، ولكنه ، بمستويات مختلفة ، خرج منهم كذلك .



محمود أمين العالم

كانوا مجموعة من المتخرجين في قسم الفلسفة - كلية الآداب ، جامعة القاهرة (فؤاد آنذاك) ، يتعاطى أغلبهم كتابة الشعر والقصة والفكر ، ويعانون جميعا عشق المعرفة وشبقها وجنونها . انهم بدر الديب وعباس احمد ، ومصطفى سويف ويوسف الشارواي ومحمود أمين العالم . وكان قد سبقهم توفيق حنا ، والتقى بهم في الطريق - بمستويات مختلفة - أمين عز الدين وبييج نصار ومحمد جعفر وآخرون . كانوا - في معظمهم - يتحلقون حول أساتذة أو بالأحرى محاور ثلاثة : حول علمية يوسف مراد وحول شخصيته كذلك ، تطلعا الى منهج جديد في البحث العلمي عامة والنفسى خاصة ، حول وجودية عبد الرحمن بدوى ، لا حوله شخصيا ، فما كان يقبل ان يقترب من سماواته أحد ، كانوا يتحلقون حول الوجودية ويفوصون فيها انقطاعا عن مفاهيم وتصورات وقيم مجردة سائدة ، وكانوا يتحلقون حول استاذ ثالث سرعان ما أصبح صديقا ، هو لويس عوض . كان قادما لثوه من أوروبا حاملا بشارة غير بشارة عبد الرحمن بدوى ، هى بشارة المادية الجدلية والتاريخية وان راح يبشر بها بكثير من التحفظ والخلط .

كان هؤلاء - الاساتذة الثلاثة يمثلون محاور ثلاثة : العلم كمنهج نظرى معرفى وعلمنى ، والوجودية كخبرة حية معيشة فلسفيا ، والاشتراكية كقضية نضالية تغييرية . وكانت المسافة بين هذه المحاور الثلاثة وبين العشاق الخمسة تختلف وتراوح بين القرب والبعد ، وتتخذ لدى كل منهم اصدااء وردود فعل واجتهادات مختلفة . ورغم هذا الاختلاف كان هؤلاء العشاق الخمسة يلتقون معا اذ كان الاختلاف بينهم يجمعهم اكثر ما يفرقهم . فقد كان اختلافا في الاجتهاد وبخنا عن طريق مختلف ، طريق مختلف عما هو سائد مسيطر آنذاك .

ولكن لحظة لقائهم لم تكن لحظة معزولة عن العالم من حولهم في النصف الثانى من الاربعينيات . كانت مصر منذ مستهل الاربعينيات قد اصطدمت اصصداما عنيفا بالعالم في محرة

الحرب العالمية الثانية . وبسبب هذا الاصطدام وهذه المحرقة ، حدثت قلقلة سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية في بنية المجتمع المصرى كله . وتفتحت آفاق جديدة من المعارف والتصورات والقيم ، واحتدمت العديد من المارك في مختلف المستويات .

لا أدخل الآن في تفاصيل حسبي أن أشير اشارة عامة الى بعض الظواهر ذات الطابع الفكرى والثقافى عامة :

- أخذ الفكر الاشتراكى يدق بعنف أبواب المجتمع المصرى ..
- تنظيمات شيوعية عديدة أخذت تنشأ وتتكاثر وتنشط ..
- منابر ثقافية يسارية ذات اتجاهات شتى أخذت ترتفع وتؤثر .

« مجلة التطور الماركسية (٤٠) الفجر الجديد الشيوعية (٤٥) » ، المجلة الجديدة لسلامة موسى يتولى رئاسة تحريرها رمسيس يونان وتحلق فيها الحركة التروتسكية والسيرالية ابتداء من عام ٣٩ ، مجلة الكاتب منبرا لحركة السلام (٤٧) مجلة الجماهير الشيوعية ٤٧ »

وتبرز كتابات أدبية وفكرية ، وأعمال فنية تشكيلية تنسب الى اسماء جديدة ، وتيارات ابداعية جديدة : الشوباشى ، أبو سيف يوسف ، صادق سعد ، شهدي عطية ، جورج حنين ، كامل التلمسانى ، رمسيس يونان ، فؤاد كامل ، أنور كامل ، بشر فارس . كمال عبد الحليم وعشرات غيرهم .

ويبدأ الأدب العربى في مصر مرحلة جديدة من حياته ويبرز في عدة شعب أهمها شعبان : شعبة ذات توجه رمزى تجاوزى تمتثل في الحركة السيرالية . وفي الملتقى حول المجلة الجديدة آنذاك ، وفي الحركة الرمزية التى كانت تتمثل في بشر فارس . وفي الحركة التجاوزية للويس عوض متمثلة في ديور ، بلوتولاند .

وشعبة أخرى تمثلت في بداية بروز الاتجاه الاجتماعى الواقعى في الأدب « المعذبون في الارض » لطف حسين ودنيوان « إصرار » لكمال عبد الحليم ، ثم روايات عادل كامل ، ونحيب محفوظ ، والسحار ، ويحى حقى . وتتواكب هذه الحركة الابداعية الواقعية مع نقد أدنى مماثل تبرز معابيره في كتابات سلامة موسى والشوباشى ومحمد منبور ولويس عوض الذى كان رمزيا تجاوزيا في ابداعه الشعرى ، ماديا واجتماعيا في نقده الأدبى .

والى جانب هذه التيارات والاتجاهات الادبية ، كان هناك الاتجاه الاشتراكى ، فكرا وسياسة ، الذى تمثله المنابر الماركسية والشيوعية المختلفة ، وكان هناك التيار الوجودى الذى كان يمثل

عبد الرحمن بدوى وتدعمه مترجمات عديدة للفكر والأدب الوجوديين ، وكان هناك الاتجاه الدينى المتعصب الذى كانت تمثله حركة الإخوان المسلمين ثم كان هناك الاتجاه الدينى العقلانى المتقدم وكان يمثلها ، بقوة ، خالد محمد خالد وآخرون .

والى جانب هذه الظواهر الثقافية المختلفة ، كان المجتمع يغلى ويحترق بالصراع ضد الاحتلال البريطانى ، ضد السراى ، وضد حكومات الأقلية .

ولعل ابرز مظاهر الصراع آنذاك هو تشكيل اللجنة الوطنية للطلبة والعمال عام ١٩٤٦ وتحركها على رأس الحركة الوطنية الديمقراطية آنذاك ، وتصادمها المباشر مع المحتل البريطانى والسلطة ، ثم ماتلى هذا ، بعد ذلك ، من مصادمات ومعارك طوال سنوات الأربعينات حتى مطلع الخمسينات .

وفى هذه المصادمات والمعارك امتزج الجانب الوطنى بالجانب الاقتصادى والاجتماعى بالجانب الثقافى ، وكان كل شىء يؤذن بالتغيير الجذرى الشامل . ولكن اليسار المصرى رغم قيادته للكثير من تلك المعارك كان مشتتا غير مؤهل عمليا لتحقيق هذا التغيير . وكذلك حركة الجيش فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .

فى هذا الاطار المتحرك المحتدم فى الأربعينات ، كان يلتقى هؤلاء العشاق الخمسة وبقية زملائهم يبحثون عن موقع متميز لهم داخل هذا الاطار ، أو خارجه .

فى البداية ارتبط يوسف الشارونى ومصطفى سويف بأنور كامل رأس منظمة الحزب والحرية آنذاك . وكلفهما هذا بضعة أسابيع من الاعتقال خرجا منه ليتبعدا نهائيا عن السياسة ، ويعكف مصطفى سويف على الدراسة العلمية فى مجال علم النفس ويبلغ بها اليوم شأوا رفيعا . كما يعكف يوسف الشارونى على الابداع الادبى ، وفى الشعر والقصة القصيرة والنقد الادبى ، دون أن يفقد رؤيته الاجتماعية الاولى الى حد كبير . واستطاع بقصته القصيرة خاصة أن يقدم رؤية جديدة تعد فى الحقيقة رائدة لما يسمى اليوم بقصة الحداثة فى افضل وارفع اشكالها .

وكان عباس أحمد ومحمود العالم يتأرجحان بين الحركة الوطنية والحركة اليسارية من ناحية وبين رحلة الأعماق من ناحية أخرى ، بين المادية الجدلية والتاريخية وبين الميتافيزيقا .. فكرا وممارسة حية .

ذات صباح تم انتخاب عباس احمد مندوبا لقسم الفلسفة للجنة من لجان اللجنة العليا للطلبة والعمال ، وفى المساء كان يرجه العاجى فى شبرا يعيش حياة أخرى أبعد ما تكون فكرا وممارسة عن انتخابات الصباح . كان عباس احمد يفتح آفاقا مذهلة فى الشعر والقصة والرواية ، يغوص فى تجارب

التصوف العرفي الاسلامي ، ولكنه أكثر غوصا في ممارسة الحياة بشيق وجنون لآحد لهما . ولكنه ظل متأرجحا بين الفعل الوطني الاجتماعي ، وبين المغامرة الابداعية والشطح الميتافيزيقي ، فكرا ووجدانا وجسدا وكتابة . وكان محمود العالم يعيش معه كذلك هذا الازدواج القاتل ، وان كان أقرب في البداية الى الشطح الصوفي الميتافيزيقي منه الى الفعل الوطني الاجتماعي - كانت محاضراته عن اللا معقول في الطبيعة والفن آنذاك دعوة منه الى التحرر من كل قيد ومعيار ، وكانت (Neither-Nor) ردا نقديا عدليا على كتاب كيركجارد (Either-Or) وكانت قصيدة الرمز والمعنى رحلة الى الاعماق السحيقة بحثا عن الحقيقة . وكان العنف الفكري وعنف المغامرة الوجدانية والعملية نقطة اللقاء الحميمة بين عباس أحمد ومحمود العالم .

وكان بدر الديب آنذاك نسيج وحده وبجانبه توفيق حنا . اختار بدر الديب طريقا محمدا لا ثنائية فيه ولا ازدواج . اختار ان يعرف ، ان يفوس بكياته كله ، فكريا ووجدانيا وجسديا كي يعرف . كان يأكل المعارف أكلا ، وكان يعبر عن غوصه الفكري الحلي بجياته وبكلماته . وكان حرف الح أداته الابداعية السحرية للمعرفة . لم يكن مجرد حرف في حياته الابداعية آنذاك ، بل كان طقسا كاملا من طقوس الحياة ، بل كان وجودا أنطولوجيا متحققا . أذكر ذات يوم ، كنا نسير معا في شارع عبد المنعم عائدين من الجامعة - كمادتنا - الى بيروتا على الاقدام ، وفجأة صرح بدر : انظر . وأمامنا على أرض الشارع كان حرف الح ينتظر بدر . كان : غصنا من الاخضار الساقطة من إحدى اشجار هذا الشارع . كان الغصن يتخذ بدقة متناهية شكل حرف الح . لم يكن الامر عند بدر مجرد مصادفة . بل كان في يقينه تحققا أنطولوجيا لاداته السحرية لمعرفة الوجود والحياة والانسان وابداع الفن .. وما اكفر الأمثلة والمحضات الماثلة في حياة بدر الديب . ورغم تنوع واختلاف المواقف حول حرف الح ، فقد كان حرف الح يجمع بين هؤلاء العشاق . بل كانوا يشعرون على اختلافهم ان حرف الح اثنًا يصدر عنهم جميعا . لقد كان في الحقيقة يعبر عن شيء مشترك بينهم هو هذا الغوص الباطن ، هذا الاستبطان ، من أجل الابداع المعرفي والابداع الادبي . هذا الاجتهاد المغامر للخروج عن المألوف السائد ، اسلوبيا ورؤيا وحياة ..

على أن الالتقاء حول حرف الح كان يحمل معنى آخر ، ذلك أنه كان التفافا حول بدر الديب نفسه ، الذي كان يمثل لهم جميعا الناقد الأول المحب جدا والشرس جدا لكتاباتهم الابداعية جميعا .

من هذه الوحدة - رغم الاختلاف ويفضله - خرجت مجلة « البشير » . ولا ادري لماذا ترجم اسم المجلة بالانجليزية (The Herald) الى جانب اسمها العرفي - وأذكر ان أمين عز الدين كان صاحب الاقتراح . وظهرت « البشير » فجعل من افتتاحيتها بيانا فكريا وابداعيا عنوانه « نحن

أبناء ضالون » يعلن خروج كتاب البشر عن كل ما هو سائد ، ويتخذ من بعض نتائج الفيزياء الحديثة سندا للتمرد على كل قانون ، وعلى كل قاعدة ، وعلى كل معيار ، حتى على القوانين الفيزيائية نفسها .

وفي البشر نشرت الاشعار والقصص الأولى ليوسف الشاروني وبدايات حرف ال ح وبدايات كتابات بدر الديب النقدية ، وكتابات أخرى شعرية وقصصية لبقية العشاق .. واضحا بهم .

لم تستمر البشر اكثر من اربعة اعداد فيما اذكر . ما صادرتها سلطة ، ولم يوقفها عجز مالى ، بل توقفت ، فى ظنى ، لأنها كانت تصدر آنذاك فى مناخ غير مناخها ، فى سياق أكبر منها وأعلى صوتا وأكثر فعالية . كان الهاجس الاساسى والوحيد للمجلة هو الابداع المطلق الخارق الخارج على كل التزام .. وكانت احداث الواقع حول « البشر » ، وحول جماعة حرف ال ح ، تعج وتحدثم بأشياء أخرى . كان الواقع الاجتماعى والسياسى الخارجى عنهم اقصد الداخلى فى بلادهم فى النصف الثانى من الاربعينات اعلى صوتا من اشعارهم ، أقوى من ترمدهم اللسانى والرؤيوى على ما هو سائد لغويا وأديبا وفكريا . نعم كانوا يمثلون رفضا للواقع ، وتطلعا لواقع آخر أعمق وأنبى وأجمل ، ولكنه واقع وجدانى باطنى ، فى وقت كانت تتخلق فيه معالم وتضاريس عملية نضالية - لواقع موضوعى ذى أبعاد وطنية واجتماعية جديدة محددة .

لعل أجيب بهذا على سؤالى الأول .. لماذا تأخر احتفالنا بحرف ال ح .. أربعين عاما ؟

فى ذلك الوقت بدأت الوحدة الأدبية والفكرية التى كانت تجمع بين هؤلاء العشاق ، تفكك شيئا فشيئا وأخذت تلتهمهم الواحد بعد الآخر ، بانحاء ومستويات مختلفة ، الاحداث المحتمة من حولهم . تفككت الرابطة حول حرف ال ح ، وان بقيت الصداقة الحميمة ، وبقي العشق المعرفى والانسانى ، وبقي حرف ال ح فى الضمائر والوجدانات لحظة من أجل لحظات الابداع الفنى وانبى لحظات المودة الانسانية . أصبح حرف ال ح من بعيد ذكرى عذبة تغدى الوجدان . على أنه فى الحقيقة لم يعد مجرد ذكرى ، فما أكثر من أنصتوا الى مقطوعاته طوال هذه السنوات حتى يومنا هذا قبل أن يصدر فى كتاب . لقد حرص بدر الديب بثقافته المستفيضة . وخبرته الابداعية العميقة ، وحيويته الفائقة ، على أن يواصل نشاطه الابداعى فضلا عن نشاطه النقدى الذى لم يعرف ، فى حدود معرفتى ، طريقة للنشر حتى الآن ، وان عرف تأثيره العميق بشكل أو بآخر فى كثير من الكتاب مثل صلاح عبد الصبور وعباس احمد وفتحي غانم ونجيب محفوظ وادوار الخراط . على أن التلاقى بين بدر الديب وادوار الخراط كان تلاقيا طيعيا . كان ادوار الخراط - فى حدود ظنى - واحدا من جماعة حرف ال ح وان لم يلتق بهم ، لا يعرف عنهم شيئا فقد كان آنذاك فى الاسكندرية .



ادوار الخراط



بدر الديب

واليوم يعود حرف ال ح ، الى جمهور أكبر وأوسع ، وأجيال جديدة ، ومرحلة اجتماعية جديدة . كان من الطبيعي ان يخرج هذه الايام موضوعها بسبب ازدهار حركة الخدانة في أدبنا المعاصر ، وان يفرج ذاتيا بفضل حماس ادوار الخراط لحرف ال ح . ففي تقديري ان ادوار الخراط لم يكن جزءا فحسب من ظاهرة حرف ال ح ، بل كان جزءا من ظاهرة أكبر تتمثل في بعض الظواهر التعبيرية في مرحلة الاربعينات هي الحركة السريالية ، وحرف ال ح ، ومجلة البشير ، ومحاولات الخدانة المبكرة عند بشر فارس ولويس عوض .

ثم يعود حرف ال ح من جديد الى شخصيا ، لا تحدث عنه هنا ، فلا املك الا ان استعيد معه وبه تلك اللحظة القديمة الزاخرة بمجاهدات المعرفة والابداع وذكريات المودة الحميمة ثم أعيد قراءته من جديد كنص أدبي متحقق ، متسائلا أين هو الآن مني وأين هو الآن من أدبنا المعاصر ؟

أقول في غير مغالاة ، ودون أن تغلبنى المودة على الصدق ، ان حرف ال ح مازال يمثل قيمتين أساسيتين تعدان اضافة عميقة أصيلة الى ادبنا العربي المعاصر كله . وهو بهاتين القيمتين يعد عملا ادبيا زياديا ومايزال يحتفظ حتى اليوم بقيمته الريادية . واذا لم يكن قد أتبع له التأثير المبكر الواسع في مرحلة ابداعه ، فان نشره اليوم يواكب ويغذى ظواهر ادبية جديدة تعد امتدادا خلافا لتجربته المبكرة ، وخاصة تلك التي تسمى بأدب الخدانة .

أما أولى هاتين القيمتين فتمثل في تجاوزه وتخطيه للنهج البلاغي السردى القديم سواء في البنية الشعرية أو القصصية أو المسرحية . فحرف ال ح في الحقيقة بنية شعرية تجمع داخلها بين

الأجناس الأدبية الثلاثة ، الشعر والقصة والحوار أو المشهد الدرامي . حقا ، انه يلتقى في هذه القيمة التحطيمية التجاوزية مع الحركة السريالية وديوان بلوتولاند وكتابات بشر غارس ، ولكن هذه الكتابات في الحقيقة رغم أهميتها تكاد تقتل بأصداء تعبيرية مباشرة ، لثقافة غربية خالصة ، وتكاد في الكثير منها ان تعبر عن تجارب ذهنية شكلية خالصة كذلك . على حين أن بنية حرف الح برغم استفادتها العميقة والغنية من الثقافة الغربية في أرق مستوياتها وخاصة من كتابات كافكا وكيركجارد ، الا انها تمتح من الثقافة العربية في أرق مستوياتها الاسلوبية والبلاغية وتتجاوزها وتفرج عليها من داخلها . ويتمثل هذا التجاوز في السمات الاسلوبية والبنائية التالية التي اكثف الآن بالإشارة العامة اليها ، دون التطبيق التفصيلي .

تبين هذه السمات في سيادة الاستبدال والتداخل الاستعماري والمجازي ، وتجسيد المعاني المجردة تجسيدا عينيا ملموسا ، وتداخل الازمنة والامكنة ، والخروج على منطقية السرد وتعاقبته ، و بروز الوثبات المفاجئة المتعارضة المتناقضة ، وسيادة منطق الوجدان تخلصا من المنطق الاستدلالي الاستخلاصي ، الى جانب صدور الاوصاف من اعماق الظواهر والاحداث ومن وظيفتها الفاعلة المؤثرة لا من خطوطها ومظاهرها الخارجية ، فضلا عن بروز بنية تبشيرية رسولية ذات ايقاع سحري مأساوي حاد . وتحقق وتتجمع كل هذه السمات في وحدة تعبيرية على درجة عالية من الاتساق الخاص التميز .

واكتفى بالإشارة ، في هذا الصدد الى قصيدة « إلى رامبو »^(١) ، و « بائعة الثقاب »^(٢) .

أما القيمة الثانية لحرف الح ، فهي هذا الغنى الوجداني والعرفاني والمعرفي الذي تحتشد وتزخر به الخبرة الحية الحارة لمقطوعات حرف الح . انها لا تعبر عن مجرد ثقافة فكرية وأدبية تظلمها بلز الديق مثلا رفيعا ، بل ترتعش وتنبض بالمعاناة والمجاهدة والرؤى الباطنية العميقة ، واللففات النادرة المضبوطة لاعماق غائرة في النفس الانسانية ، مما يرتفع بها الى أرق ما وصلت اليه مجاهداتنا التراثية الصوفية . حقا اننا نكاد نستشعر في بعض المقطوعات اصداء للخبرة الوجدانية عند كيركجارد وبيور وبعض المتصوفة المسلمين ، فضلا عن الروح المسيحية السائدة بوجه عام . على اننا نستشعر برغم هذا وهج الخبرة الغنية الحية ومأساويتها العميقة الصادقة التي ترف رفيقا مبدعا تتعانق فيه المعرفة بالعرفان الصوفي ، والعقلانية بالوجداني الغنائي .

ومن الأمثلة البارزة على ذلك مقطوعتان هما « لم يرتفع الاقح »^(٣) ، و « مقتل لعازر »^(٤) .

بهاتين القيمتين ، أقصد الاسلوب التعبير التجاوزي غير التقليدي ، في ارتباط بغنى الخبرة الانسانية الحية وعمقها ، بهاتين القيمتين ينتسب حرف الح ، بامتياز ، كما سبق أن أشرت ، الى ما

يسمى اليوم بشعر الحدادة . وان كنت أجسر فأعتبر حرف ال ح من حيث جرأته التعبيرية التشكيلية وعمقه المعرفى والعرفانى أرق من كثير مما يقدم لنا اليوم من هذا الشعر ، مع اختلاف التجارب والوجهات والدلالات .

ان مقطوعات حرف ال ح هى ابداع شعرى نادر رفيع المستوى لشاب فى الثانية والعشرين من عمره . وهى فى تقديرى رد فعل ابداعى ازاء ما كان يمثل به وجدان هذا الشاب من أشواق وتطلعات ، وما يزرخ به فكره من ثقافات ومعارف ، وما كان يحيط به فى الوقت نفسه من واقع اشكالى صراعى متوتر متفجر .

كان حرف ال ح رفضاً لهذا الواقع الصاحب المسطح المضى بلا نور داخل ، المراوغ المعقد الممتلئ قيوداً وقهراً ومهانة ، ذى الألف وجه . وكان تطلعا الى واقع آخر أكثر حميمية ، وأكثر عمقا وصدقا وحرية وصراحة ودها انسانيا . كان انعكاسا الى الداخل ، تحصينا للنفس من هول هذا الخارج ، ومحاولة لاكتشاف جذور أكثر اصالة وحرية لانسانية الانسان .

انها رحلة حدسية عرفانية معرفية من أجل الوصول الى معرفة أخرى وراء المعرفة السائدة ، الى ادراك آخر فيما وراء الادراك الظاهر . يقول حرف ال ح « انا بينى وبين المعرفة معرفة » ولهذا كان عليه أن يتخلص من معرفة ظاهرة ثمرة الادراك المباشر ، من اجل ان يبلغ المعرفة الحققة ، التى هى فى نظره تحقق لمعجزة ، لا فى الخارج أو بالخارج الواقعى ، وانما فى الداخل وبالداخل الباطنى . ولهذا يرفض حرف ال ح ان تكون معجزة المسيح هى احياء لعازر بعد موته . فما فكذا تكون المعجزة الحقيقية ، وانما معجزته الحقيقية هى التحقق الحميم العميق فى أغوار النفس . يقول حرف ال ح فى لقاءه مع « بائعة الثقاب » : « لم أكن امضى الى معجزة كنت إنمرك الى ايمان . كان الحدث يتكون فى نفسى . كنا نسير معا فى طريقين متوازيين لا يلتقيان أبدا . اللهم اعطنى الفهم واحرمنى التوازى فى الخطوط . اللهم هبني من لذلك علبة ثقاب . لقد كنت انتظر معجزة » . ولهذا فلا قيمة عند جرف ال ح للادراك الظاهر . انه ينتظر معجزة اللحظة الفجرية ، لحظة الفجر السابق على الادراك . ولهذا يقول « اتركوا المدرك ، اطردهوا القرداقى من الجمهورية » ويقول « كان الوضع الحر يظل المكان من حولى ، وانا إنمرك فى خطوط لمعرفة جديدة » . كانت المعرفة تحطم الادراك الواضح المتميز وتقدم فى حيلوس فريدة مولفة خلاقه . ويقول « الادراك عجيبة لرجة مصبوبة فى قلب » وهو يرفض القوالب ، كل القوالب على اختلافها وتنوعها . ولا خلاص له الا بالخلاص من القوالب ، من المدرك الظاهر ، كشفا لمعجزة الاعماق . هذا هو معنى الحدث الذى يتردد دائما على لسان حرف ال ح ، ليس الحدث الخارجى ، وانما الحدث هو الاثارة والمعجزة الباطنة .

ولهذا كانت الدائرة ، الابتداء ، التمحور على الذات هى مجال الحركة الأساسية لحرف ال ح . يقول « طريقى مكاني مغرور بأرضي ، ادور على محاورى » ويقول « نحن نرف فى الدائرة

المتجهة الى اقواس متكررة » ويقول يا حيياى الموهومة لعل تقبضت على الدائرة » ويقول « لقد اكملت الدائرة بنفسى وربطت . كائنى ييدى . أنا وحدى لم استطع العبور » .

وفى مواجهة هذه الدائرة ، هذه الاستدارة ، وهذا التمحور يقوم الخط والخطو والامتداد والبعد والاتساع والمسافة والاستطالة . وبين الخط والدائرة ، بين الاستطالة والمحور ، بين الحركة الى الخارج والحركة الى الداخل يتفجر القلق المأساوى وتتفجر أزمة البحث عن خلاص ، ولكن الدائرة كان لها الانتصار دائما .

يقول حرف الح .. « تحرك فى افقى ، افقى ظلى ، وظلى ساكن لا يتحرك . انه يضيق على كالظلمة ، يضيق كالنجم البعيد ، يتباعد عنى ، يتباعد كى أصبح ظله ، ولظله صارت كلمة ، والكلمة صارت جسدا ، والجسد حل فى وكان » .

وهكذا اصبحت الدائرة المتحورة حول الذات جسدا وكلمة ، وكلاهما يتحركان فى دائرة لا فكك منها . لقد انفلقت الدائرة عليه ، وكان يراها خلاصا فاصبحت قيда .. كان الحرف امكانية مفتوحة على الوعى المضىء والمعرفة الباطنية الخفية ، كان سلاحا لهذه الرحلة المعجزة وكان أداة لهذه الغاية ، ولكن سرعان ما أصبحت الاداة هى الغاية نفسها . وانفلقت الدائرة .

على ان حرف الح لم ينته الى يقين قاطع ، الى وضوح مطلق مظلم فى قلب الدائرة المنغلقة ، وانما ارتعش بالشك ، وبالقلق ، بمحاولة الخلاص والعبور خارج حدود الدائرة وبالتطلع الى هذا الذى « تحرف وعبر » على حد تمييزه ، وبالتشوف الى الامتداد والاتساع والاستطالة والخروج . ولهذا فحرف الح ليس مجرد دائرة تمحورت حول ذاتها بحثا عن معرفة اعجازية فحسب ، بل كان كذلك دائرة مغلقة تتطلع الى خلاص من دائريتها نفسها .

ولهذا تساعل بحرقه فى اغنيته الى رامبو « رامبو كيف خرجت من الجميم » .

وفى ظلى ان بدر الديب قد خرج من جميم رامبو . ولكنه لم يخرج منه الى رامبو التاجر المغامر فى الخارج المحض ، بل خرج منه مغامرا مصارعا بالكلمة ايضا فى قلب العلم والحياة ، باحثا ، صائعا لجواهر انسانية جديدة . ولعل كتابات بدر الديب الاخرى ، « تلال الغروب » ، « السنين والظلم » و « الدم والانفصال » و « مارجيت امرأة غريبة » ، و « أوراق زمردة أيوب » و « حديث شخصى » ، ان تكون هذا الخروج الثانى والامتداد الخلاق المتجاوز لرامبو وحرف الح فى اطار واقع اجتماعى وانسانى جديد ...

ومهما اختلفنا أو اتفقنا حول دلالة حرف الح ، فسوف تظل قيمة اساسية من قيمه ومعنى اساسيا من معانيه ، انه محاولة الامتلاك الباطنى العميق لقدرة الانسان الاعجازية على التحقق ، على

التجدد ، على العبور المتصل الفعال الى آفاق اكثر انسانية وأبداعا وحرية وحيوية .. على أنه اذا كان طريق كشف الواقع الخارجى الموضوعى وتغييره ، لا يمكن ان يتحقق باغفال الباطن الذاتى ، وإنما بكشفه كذلك وتغييره ، فإنه لا كشف ولا تغيير كذلك لهذا الباطن الذاتى بغير كشف وتغيير للواقع الخارجى الموضوعى - ولعل هذا هو الدرس الابداعى الكبير لرحلة بدر الديب منذ الاربعينات حتى اليوم .. ولسنوات طويلة ممتدة من حياته وابداعه .

ان ما أقوله هنا ، فى الحقيقة ، لا يخرج عن حدود الاحتفال بالنص وبصاحبه . اما التحليل والدراسة فما أحوج وما اجدر هذا العمل وبقية أعمال بدر الديب ان تكون محل عناية نقادنا ودارسينا ، يكرسون لها ما تستحقه من عمل وجهد .

أقول فى الختام : ما أحوج وما أجدر سنوات الأربعينيات أن تكون محل دراسة معمقة كذلك فى مختلف ابعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والادبية والفنية ، لا فى مصر وحدها ، بل فى الوطن العربى كله ، وخاصة فى بلاد الشام والعراق ، فلقد كانت هذه الاربعينيات فى هذه البلاد سنوات اختيار وارهاس لكثير مما جرى ويجرى فى بلادنا حتى اليوم من قضايا واشكاليات حياتية وابداعية .

(١) الى رامبو

خرج يخرج فهو خارج اذا وجد له مخرجاً وهي خارجة عن طاعة زوجها .
خرج موسى باليهود من مصر وخرج لعازر من قبره على يد المسيح ، وخرجت أنا وحدى أتنزه فى الحقول .

دفعت يدي فى جيبي وتذكرت رامبو وسرت .

رامبو أنا سعيد لأنك معي .

أنت وحدك أحبك وأعرفك وآلف عينوك .

خذنى الى جوارك . خذنى فى يدك . أنظرنى .

رامبو هل تعرفنى .

أنا لست أنت ، أنا أذكرك أذكرك فحسب وأنا خارج أتنزه فى الحقول .

لا تدفع حملك على . لا تجعلنى أخفى كما اختفت أمريكا وآسيا وأوربا .

أنا لا أجد . أنا لا أجد . لقد تجاوزت السابعة عشر .

أنا مازلت أحلم بقصورك وفصولك .

رامبو لا نفس على . لقد تفهت حياتى ولكنى أحبك .

رامبو كيف خرجت من الجحيم .

(٢) بائعة الثقب ..

جاءتنى ولى اقدامها هذا الصوت المبحوح الفاح بين اليلاط المترب وألقدم الخافية المششقة الخشنة . وتقدمت الى منضدى ، كما تتقدم الى المناضد الساقطة على أرض المقهى ، كأنها كارثة صغيرة فاجعة تتحرك فى الخطوط الهندسية بين المناضد المرصوفة قد ركبها أفراد ذوو عيون بارزة معلقة .

كان فى المكان خلود رخيص شائع تحسه فى الممر الضيق المستقيم بين المناضد ومن تحتها وفى الشريط الخشن من الخيش الملون الباهت قد استهلكته الأرض والأقدام والزمن .

وكانت المناضد الرخامية ثقيلة مستقرة على الأرض كأنما تقدم لراكبها لحظة عارضة من ثبات مستطيل كله حرارة وملؤه دخان وملل .

وتقدمت منى فى خطوطها المخروبة الواسعة كأنما لا تختارنى مكانا أو جهة بل هى مدفوعة الى على خطوطها الخاصة بها .. بها وحدها . وانتظرتها حتى وصلت الى منضدى ، فرفعت رأسى ورأيتها وهى تفتح فمها الذى فى وجهها هى ...

كان وجهها الصغير ضيق الدائرة عليه فترة من ظلمة كثيفة محو لا أثر فيه لشيء كان مكان مطروق من صحراء شاسعة خلاء . وتقدمت الى وفى يدها علبة من الثقب مستطيلة عليها جدة ونظام ، لا أثر فيها لأيدينا ، أو ألفة التعامل بها . كانت تباع اذن .. ؟ ولكنها تحركى فى طريق أساعدها به . وأحسست وجودها المنتصب أمامى وعيونها المسماوية الغائرة فلم استطع الهضى المبسوط ، المبسور فى الشراء العادى المألوف . كنت أحس أن ثمة عقبة ، كثيفة تقف بينى وبينه . وأن هذا الصندوق الجديد على منتهى طريق طويل طويل لا تحويه الحركة الخاطفة ، السريعة فى البيع والشراء . وتلاحقت اللحظات متواصلة فى وقوفها الثقيل فأحسسته رازحا أمامى

منتصبا وكأنها أدركت في بعضا من خفة تدفعني إليها . وبادرني وعبي المرير ، فأحسست أن العلاقة بيننا تتعقد وتثقل كأنها حادث حضارى كبير .

كنت استمع الى دعواتها المتلاحقة واحس وجودى كله يرتبك في تراكبها وتراكمها على . لم أكن أمضى الى معجزة ، ولكنى كنت أنحرك بايمان . لقد دعت أن يعطينى الله الفهم . وأحسست دعوتها تسقط باردة قتيلة على أوراقى وكسبى . وتلاحقت دعواتها متصاعدة الى الله والى مقصودى والى نجحى . وأحسست من كلماتها المهموسة كأنها تقدم لى قطعا صغيرة تقصفها من غصن ذاو جاف .

كان الحدث يتكون في نفسى على منتهى طريق لانهاى . وكانت الفاجعة فيها شامعة لاتحدد لها سعة ، كنا نسير معا في طريقين متوازيين لا يلتقيان أبدا . وكانت كلماتها تجركنى نحو مصاعد مرة آسنة مشرفة على مغاور أرضية ليس لها من غور الا هذه الطبقة الضئيلة التى تعكس الظلمة . وسلكت على دعواتها ذلك الطريق الذى لا ينتهى ، لا أستطيع أن أفعل حتى ينتهى هذا الطريق . ورحنا ندفع بعضا في حركة وثاقة ودود نحو هذه الفرقة المجدبة التى يموت فيها الفعل :

وساءت نفسى في عجزى المرير القاتل .. ماذا عساي أنتظر .. ؟ ماذا عساي أنتظر .. ؟ ومضت اللحظات الموقوتة المؤودة . وتحرك علينا الخلود القاتم ، الجاثم في المكان ودعيتها خطوطها الحية فتحركت عني وسارت ...

اللهم أعطنى الفهم وأحرمنى التوازى في الخطوط .

اللهم هبى من لدنك علبة ثقاب ، لقد كنت أنتظر معجزتك .

(٣) لم يرتفع الأفق ..

لم يرتفع الأفق بعد على الجالسين . ان الستار مازال محمليا ثقيلًا يتأوج فيه الأخضر الغزير متجها الى لون آخر تحسه ولا تستطيع أن تحدده . كان الستار هو كل ما في المسرح من فن . وكنت اذ ذاك أجلس وحدى في البهو الكبير مضطربا مستضعفا لوحدة ولعزى الكبير الغريب أن أحصل على هذا الغامض الناضىء من تجربة حية كبيرة أشارك فيها أنا من كرسى التوحد في البهو .

كانت حياتى المستقرة تؤهلنى أن أكتب مقدمة خطيرة أصيلة لأى عمل كان . وكنت أتصيد العمل في تقلبات الروح وفي النظرات الضائعة والخطوات المباشرة لأعماق النفس . كنت أتسكع في الشوارع وفي روحى بحثا عن عمل أكتب له مقدمة . وتعاطف من روحى التعرف حتى

وجدت نفسى ذات يوم لا يشغلنى الا ان ارقب العمل والحدث فى اكتماله وتكوينه فاستطيع بعد ذلك ان انصرف الى نفسى فأكتب مقدمته . ولكننى ظلمت السنة الماضية بطولها كله لا أجد فى الشوارع أو الزوج الا الواجهات الكبيرة لا أستطيع أن أفقد فيها فأظلم أمامها وأدور

وأقوم بالأفعال المفاجئة السحرية بعيون وعضلاق وأتسرب بروحى أو أسكبها وحدها وأنتقل كالقطار السريع بين الرموز والدلالات ولكننى لم أكن أنتهى دائما إلا الى مقدمة راسخة ثابتة كأنها واجهة فى عمارة سينائية . كنت أحس ذلك دائما فى الصباح والظهيرة وفى الأماكن العامة التى يتوفر فيها الضوء الكثير بالليل . ولم أكن أدري قبل ذلك أن الناس لهم كل هذه القوة اذا عاشوا فى الضوء . كانوا يمارسون أعمالهم على مبعدة بعيدة منى وكنت أحس أن الضوء يعطهم هذه القوة الخارقة على المضى فى طريق غايته الأخيرة حدث أتشوقه وأود متفانيا لو أراه .

أنا مذهول غائب فى الشارع الرائع بالناس الى الميدان الكبير ومحطات الترام والغربات الخضراء المليئة . متحير بين الشرفات والنوافذ مأسور بهذه الحركة المستمرة خلف الجدران فى الغرف وفى الأبناء الصغيرة من البيوت المترابطة بعضها على بعض .

كم كنت أتشوق أن أشاهد حفة الثوب النسائى وهو ينتقل من الغرفة المنيرة بأحاديث الأهل ووجوههم عبر البهو المظلل بالضوء الى الأجزاء الداخلية المظلمة من البيت .

الحدث الكبير الشاسع مزق فى كل مكان تشير اليه رعشة الكلمة على الشفة والعزم المفاجئ على النهوض وهذا المظلم المختفى الدائم وراء عيون الناس جميعا .

غير أننى لا أحسن التذكر ولا أجيد فهم الأبعاد فيه . بل انا لا أكاد أفهم الأبعاد والبعد فى تذكر الناس وفى هذا المجموع الهائل من ذكرياتهم . أنا لا أكاد أطمئن الى فهم هذا الوراثة الواسع الذى يدفع الناس قدما فى طرقاتهم الكثيرة متصاحبين كأنهم أوراق خريفية من أشجار متفددة فى طريق واحد . كان يؤلمنى كثيرا أن الله يجرفهم جميعا وأننى وحيدى لا أحسن التذكر . كان تذكرى حرا أخضر لا يعتوره خريف وكنت أحسنى نائبا بجنورى فى أرض لا أعرف التحرك المدفوع بالصور المتأكلة من الذكريات فكأننى ثابت يستسلم لوعى الناس وقدراتهم الخارقة على صناعة المنظر المعمارى . أنا شجر وماء وطريق مطروق ومزقة من الخضرة المستقرة وراء هذا كله : لا تستطيع الطبيعة أن تكون حدثا لأنها لا تتذكر ولا أستطيع أنا ذلك أيضا . لقد عاشرت المعمار المصور فى الكتب وكنت أحس وجوده الواقعى وراء تذكريا يهدد روحى ويمتص نفسى الجائعة العطشى الصحراوية . وكمن الأيام الطويلة أمضيتها فى غرفتى متوحدا كائننى دون كيشوت قبل أن يغادر بيته ، قد جمعت على مائتى صورا ودراسات كثيرة لاهاء المعابد وواجهاتها ومداخل الكنائس ومحاريبها ألقب النظر فيها وأتحمس الوجود المعمارى فى خطوطها وظلالها فكأننى أمارس معركة

كبيرة لى فيها فوز وغلبة . وما أكثر الوقت الذى أمضيته أقلب صفحات كتاب كبير كرسه رجل عالم للأوائى الخزفية عند العرب أو اليونان فاستشعر السنين الطويلة تترسب فى الاناء الخزفى واحسه يبتعد عنى ويوجد فأفرح بذلك كثيرا وقتل زوحي رضا .

ولقد ترفى لى فى هذه الأيام الطويلة أنف كبير أتشمم به الوجود وأتصيد به الحدث فى مظانه وثنائيه . وانتهى لى الأمر الى أن أحس ظلالا من التغير فى وجهى وأنا أصارع نفسى بهذا العداء الخفيف الذى أحمله للرسم والموسيقى . كنت أحس الرسم مكرا واسعا كبيرا وأرى فى الموسيقى تعظيما متصلا لمعمارية الوجود . كان الرسم والموسيقى قرييين كل القرب من روحي ومن قدراتى وكنت أرى نفسى أتورط فيها كلما دفعنى دافع خفى من العجز والوحدة أن أمارس بنفسى الخلق وأن أصنع لروحي الحدث . ولهذا كنت أعشى الصلاة والماء وظلى فى الطريق وتمسح السحب بسطح السماء وهذه اللحظات العارضة التى تتحرر فيها الحروف من الكلمات فتصبح جرسا غامضا يقضى الى الاعتراف الكبير أو اشارة متحطمة الى كائن يفرق . كنت أعشى هذا كله وأشياء أخرى كثيرة كانت تجدى وأنا خائف . فاذا ما أقبل الليل ومستنى قواه أحسست أن جرما كبيرا شاملا يسمع كل هذه الأشياء التى أخافها ويكرر فيها جميعها وجهه الواحد . كان وجودى يتفتت ويغيب كأننى صخر جبرى تمر عليه المياه . كان الليل أقوى منى وكان يسلبنى من روحي ومن جسدى قطعا كبيرة يخطفها فى وعيى واحساسى فاستشعر نفسى وقد غمضت على إدراكى وبعدت عن تناول يدى كأننى بومة مذعورة مقهورة فى وكر خفى لا تكاد تلمس منه إلا الظلام من حوله . وعندما يتباعد فى الليل لا يقابل لسى من الأشياء سطوحها بل يمضى على عمق متواصل فلا يعود غير إشارة كبرى مخفية . ولقد كان يزعجنى هذا النحو من الوجود فأتذكر الموسيقى وخلفيات دانثنى والحركة المترهلة المتشنجة فى الشخصوس البالدية ورسوم جوياء والساحرات الانجليزيات فى العصور الوسطى وهرميات بيكاسو وعيوى التى تصيبها الرسوم العربية اذا أغمضتها فى الضوء . لقد قرأت عن هذا كله وأنا أحس الليل يفرغه أمامى كأنه يساقطه جميعا من خرج أبله جوال .

لقد شارف يومى نهايته وأنا مازلت منتظرا مستضعفا فى البهو وحدى . متى سيبدأ حديث

الجالسين .

(٤) مقتل لعازر

عندما خرج لعازر من القبر كنت أحد أولئك الذين حضروا خروجه . كنت واقفا وسط الناس أنظر فى عيونهم الملهوفة الواجفة وقد تركزت فيما يشهدونه ولم يعودوا يطلبون شيئا سواه . كانت المعجزة الكبيرة التى تحرك لها المسيح تخرجهم من أنفسهم جميعا ، وتحركهم فى طريق مقبل أوله ذلك الصندوق الخشبي المفتوح . وكان لعازر الذى نعرفه جميعا مسجى فى أثوابه البيض تىلا هذا

الصندوق ، ساكنا لا حركة فيه كأنما يشهدنا على موته ويصنع المعجزة في نفسه من أجل هذا الرب الواقف بيننا . وكنت أحس أن ضحكة خبيثة ، طويلة ، حادة تمر بسرعة وراء الموقف كله فأرى هذا الصندوق القائم في المكان ، ينهار انهار الهيكل الذى نقضه المسيح . وكان الناس يتحركون بغيونهم وأجسادهم الى الأمام فكأنهم جياد مشدودة معدة لسباق مألوف . وكان المسيح وسط الجمع الأول من الناس منتصب القامة ، وضاء الجبهة والشفة ، قد بسط يديه أمامه ناحية الصندوق كأنما يوجه الناس جميعا اليه ، والى جانبه وقف نجار القرية أبله السمة والحركات يحك عيونه المرمدة بيديه ، ويتطلع الى الصندوق الذى صنعه للعازر الميت .

وكانت المعجزة ثقيلة متحقة في نفوس الناس جميعا كأنها حمل حديدى رازح ، يودون لو يتخلصون منه . وكنت حائرا مترددا ، لا أستطيع أن أنسى ما رأيته في غرفتي التى أعد فيها للناس ما يستطوبون به من سموم وعقاقير .

كنت أود لو تنتهى هذه المعجزة التى يتعلق بها الناس جميعا ، لأقص عليهم مصيبتى الكبرى التى تثقل على نفسى فكأنها معجزة مية في صندوق خشبى . ولست أدرى أبدا لم يحدث لى هذا في نفس هذا اليوم الذى يعزم فيه المسيح على أن يوقف لعازر من رقبته .

كنت حائرا مترددا لا أستطيع ان اشارك الناس ، أو أن اخلص من حادثتى وتاريخى . كنت أحس أن هذه العرفة المظلمة التى أعمل فيها تجذبني اليها فلا أستطيع التقدم الى لعازر ولا أستطيع أن أعد نفسى للحظة قادمة قد أكلمه فيها .

لعازر لعازر لعازر لعازر ،

لعازر أنا يهودى أصيل . أنا مازلت معتزا بدينى .

لعازر لقد سرقت المعجزة منا . أنت لست مصيبتى . أنا لا أستطيع الخلاص فيك . صندوقك الخشبي مفتوح وأثوابك البيض ملقاة فارغة .

وأنت على قدمي المسيح تقبلهما .

لعازر .. قم واتصب . دعنى أنا أكلمك .

لقد ذهبت الى غرفتي في الصباح ، في أول هذا النهار الذى رددت فيه ، فوجدتها مظلمة آسنة كأنها تريد أن تعرب منى .

لعازر .. لعازر .. أنت لا تعرف كيف فتحت الباب وكيف دخلت الى حجرتي .

كنت ثائرا مغضبا من أهلى ، فلم ألقهم فى الصباح . وعندما دخلت غرفتى التى أعمل فيها بمفردى ، وجدت قتلى الزجاج محمرة بلون الدم . واقتربت منها مفزوعا مرهوبا ، فلقد كنت أعرف أننى قد وضعت فيها العقارب والحيات منقوعة فى الزيت الحار . وفتحت الدولاب الكبير فوجدت القنينة الكبرى مليئة بالدم الأحمر القانى ، فحملتها فى يدى ورحت أنظر فيها فسيئت خطوطا من النور الأحمر الخفيف تمد لى فى داخل القنينة جسم إلى الكهل الجارم الكبير . فلم أتمالك فزعى وألقيتها على الأرض فتلوثت يداى وأقدامى بالدم الأحمر القانى المسكوب . وبينما أنا أجيل نظرى فزعا فى الدم ، أتلمس عبق هذه الخطوط الضالعة التى كنت أراها تحت القنينة الأخرى يحوى زجاجها وجه أمدى بشعا ، مخيفا كأنما شهدت جريمة قتل ورحت أراجع قليلا .. قليلا .. والوجه يتضح لى وتزداد بشاعته ، وتشتد تقاطيعه حتى كأنها تفرس نفسها .

وبدأت أصرخ ، أصرخ فى غرفتى ، وركلت القنينة بقدمى ، فانسكب دمها تحت أقدامى فى هذه البحيرة الصغيرة من الدم . لعازز لعازز أنت لا تعرف ماذا أحل فى جيبى الآن . أنت لا تعرف ماذا رأيت أيضا . ان هذه القنينة فى جيبى فيها أختى باكية متضرعة . أختى الجميلة العذبة . أختى التى يتلهف عليها شباب القرية جميعا .

أختى أنا . أنا أحملها فى جيبى ، فى قنينة مملوءة بالدم . جسدها خطوط وفى عيونها ضراعة مخيفة قاتلة .

لعازز لعازز لقد قتلت من الموق وأنا قتلت أهلى جميعا .

لعازز لعازز لقد سلبتنا المعجزة .

ان الناس يتبعون المسيح لأن ليس لهم مصائب . لقد حواهم جميعا صندوقك الخشبي .

أخرج نفوسهم جميعا ووضعها فى صندوقك الفارغ ، وأغلقه عليهم .

لعازز لعازز أنت غريبى غريبى الحقيقى .

لعازز أنا يهودى تائه وراءك . سأنتقبك ما حييت .

سأقفو خطواتك ما خطوت .

لعازز لعازز أقسم برى الغيور ، بشعب بنى اسرائيل ، لأقتلكن بزجاجتى

لأعيدنك الى صندوقك بضراعة أختى :

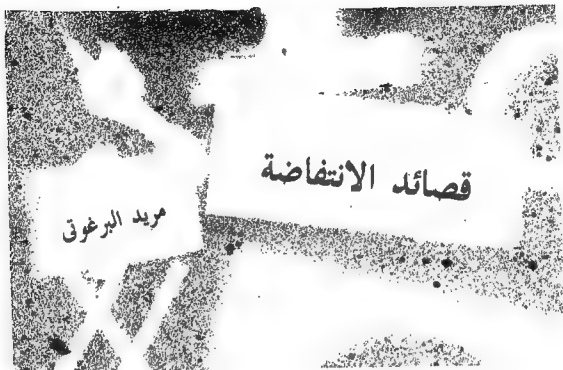


ميسر يونان



كمال عبد الحليم

لعاذر لعازر أنا معجزتي مصيبة . أنا معجزتي أصيلة واحدة متماسكة .
 أنا معجزتي يهودية كالموت .
 لعازر لعازر أنا معجزتي الموت . أنا معجزتي تبرغ في الصمت ، في الخفاء ، في الليل
 المظلم حيث لا ناس ولا تطلع .
 أنا معجزتي نبت شوكني قاس خالده .
 أنا معجزتي النار في العيون واللوعة الملتببة بالأفئدة .
 لعازر لعازر لعازر ،
 مت ولا تترك صندوقك .



مشهد يوميّ

ناعم هذا النهار الشتوي
بين أصواتٍ على البعد وإصفاء الرذاذ
حجارة واحدة ، شباكها المكسور شفاف
فلا حاجز بين الغيم في العالي
وأطراف الحصرة
ويده الطفل ، بغمازها الخمير ،
تخط الآن ، في لبن ،
على الثدي المغطى بالزغب
طالباً رضته ما بين جوع ونعاس
وبعين الأم فخرٌ احتفالي
وأثار التعب

ووراء النافذة
استمر المشهد اليومي :
أولاد يعدّون المقلّيع
وأصداءُ هتافاتٍ ورايات .
وعسكر
يطلقون النار في زهو وفوضى
وصيّ آخر يهوي شهيداً
فوق اسفلت الطريق .

الصبي

الذي لم يعدنا بشيء
الصبي الذي في مرافقة العمر
حيث الجلالة والإرتباك اللطيف ،
الفتى الأزعرُ الكذّبان الذي غلب المدرسة
والذي لم يُجدْ بعدُ
تدبير مصيدةٍ لابنة الجارِ
حتى يبادلها كلمتين ،
والذي تتخاطب عيناهُ
عند المحسار ثياب النساء المسنات
عن مرمر الركبتين
الصبي الذي قال عنه المدرّس للوالدين
إبتكم بينَ بين .
الصبي الذي يتحالي أمام الضيوف
الصبي الذي لم يُطالب بغير الصبا ،
رُدّد الرغد في قلبه هول أيامه
وانتحي بارزاً في الصفوف .
الصبي الذي لم يعدنا بشيء

داخت الأرض من صمته
داخت الأرض من صوته
داخت الأرض من موته *
وهوى فوق حذ الرصيف ،
فولّى وكفر وأغفى بلا ضجة
وانتصر !

الفتاة

الفتاة التي لم تعدنا بشيء
الفتاة التي تلمسُ أوصافها
بين جسم يرنُّ بأجراسه الداويات
وروح هشاشتها خجلٌ أو ألم ،
الفتاة التي تترجح في كوعها
سلّة التين
قاصدة بيت جدتها في الصباح
الفتاة التي كرهتها تنابرها بالرياح
الفتاة التي حذروها من الضحكة الصاخبة
والتي علّموها الرضى بالملاح
واعتياد الندم
سترلها المتاريسُ عن أعين الجيد
لكنّها فضحت نفسها بالعلم !
وانفتحت لتواجه صف البنادق
تسطعُ أوصافها من خلال الدخان
وتمسح عن عينيها دمعتين
ولكن رأيتها تبتمسم !

ق . و . م

مهداة إلى القيادة الوطنية الموحدة للإنتفاضة

ليذهب النشيد واضحاً إلى غموضهم

مواقد خفية ، يشي بها توألد الشرر

لهم وزارة السهر

لهم وزارة الخطر

لهم وزارة الرايات والمطبعة المهرية

لهم وزارة الحنان والضماد.

لهم وزارة العناد

وصوتهم

إذاعة موجاتها الجبال والرياح والشجر

لهم وزارة الزقاق والرصيف والرغيف

بهم ، فصولنا ، الصيف والشتاء والربيع والخريف

جادت ، بعكس نشرة الأرصاد ، بالمطر

ليذهب النشيد عالياً إلى مقامهم

قيادة بلا زخارف

وقادة بلا صور

قصورهم طينية

وبرلمانهم حجر .

فى المزلقان

قصة

رضا البهات

أمر بها كل صباح قاعدة إلى حائط المزلقان ، يميل رأسها النعاس وهى تضم بطانية حول
كتفها على وليد فى حجرها . وفى عودتى أجدها عارية تماما .. كتلة منزلة العرى بأثناء ضخمة .
وقد مزقت كل شئ ، ولبدت شعرها المالحش بالطين .. بينا بعض الصبية من فوق سور الكوبرى
يقذفونها بالطوب ويغيطونها بحركات من أيديهم وأنوفهم . حتى صارت تنحنى فوق صغيرها وتدفع
بكنها من حصى وهى كلما أحست ديبيا لعابر أو ضحكات للمرة .

- يا عمى .. دى خرسا بنت مجنونة .

- يا سيدى .. دا حتى الواد بلين عليه إين حرام .

وترى ضحكاتهم وخمالة ثقيلة ، تشيعها سلاخهم ودفعات من بخار أبيض هش . ومسرعين
يحكمون لف الكوفيات داسين أيديهم فى أباطهم دافعين أكتافهم لأعلى من شدة البرد . بمضجهم ..
تأمن هى فتتصرف تلوك شيئا ثم تدسه باصبعها بين شفتى الرضيع الذى يضرب جذلانا الهواء
بأطرافه ويشب برأسه ما أحس اصبعها يقتربان . بعدئذ تفرغ لملاعبته ، بأن تسكن عن أى حراك
ثم .. فجأة تصفع سرسوب الماء النازف من السقف أمامها . فيحدث صوت ويتناثر رذاذ يجعلان
الصغير يضحك .. يفرق فى موجات ضحك متصلة ترن فى فراغ المزلقان . تشاركه الضحك وتعيد
عليه اللعبة .

اعتدته يتباطأ عندها كل مساء .. هذا الكهل الرث ذو الطاقة والذقن الأشعث ، والمعطف المنحول الزيت ، يناولها شيئا ويمضى . أما الليلة فجاء ووقف قبالتها تحت لمبة المزلقان شحيحة الضوء .. فيمر براحته على ذقنه ويتسهم لها كاشفا عن أسنان ثرماء . ثم يتمشى مديرا فيها عينيه جاذبا إلى أذنيه ياقة المعطف .. ويتوقف ليفرغ من حذائه الماء .. ها هو أخيرا يقر بقربها ليستخرج من جيبه قبضة من عملات ورقية مكرمشة أخذ في ترصيصها ثم أعادها الى جيبه وهو يرامق المرأة بزهو .

أوغل الليل في المزلقان وتناهى في صمته إلا من عربة مسرعة تطرطش أوزخة مطر عابرة .. نهض الرجل وأحكم عقد الحبل حول خصره واقترب منها هامسا :

- ما تطاوعيني .. هه ! أهو برضه هنعيش ونقسم اللقمة !

نش وجهها ، وغضت عنه متشغلة بزغرة الرضيع النائم وجعلت تقرصه خلسة من تحت دثاره ، وتضرب له سرسوب الماء فلم يفق ، بل أخذ يتلبط في حجرها متضجرا مصدرا صوت بكاء بلا حماس .

- خلاص .. أنا لي صاحب عنده كارو بحمارين .. صاحبي قوى .. أخويا يعنى ، هأكلمه يجي يأخذنا بكرة .

دفعت يدها عميقا في بقجة جوارها وناولته كوز ذرة عليه بضع صفوف تحتها الرجل بنهم ، ثم قطعة من بلع المعجوة .. وعلبة سجائر منضغطة الجوانب بدا أن بها سبع سجائر . جعل الرجل - الذى تخلع نعليه واستوى متمددا في جوارها - يدخنها متفكرا صمتا ، مرسلا عينيه في سقف المزلقان متقاطع الدعائم الحديدية . اذ أقبلت تهب فرقعات قطار المساء الأخير .. فهذا هو مواعده اليومى .



الحياة الثقافية



فاروق عبد القادر

أوراق من الرماد والجمر

كتاب :

إني أرى الملك عاريا ...!

كآل رمزى

وكتاب « أوراق من الرماد والجمر » ، خاصة في القسم المتعلق بالعروض المسرحية ، والتي هلت لها أجهزة الاعلام ، وتفتت بها الصفحات الفنية في الجرائد السيارة ، يفعل مافعله « المشاغب ، المشاكس » في موكب الملك ... يخرج من وسط طنين المدائح ليعلن ، بلا تردد ، وبصوت واضح ، أن العرض عار .

وهذه ليست أول مرة « يفعلها » الناقد فاروق عبد القادر ، ففي كتابين سابقين : « ازدهار وسقوط المسرح المصرى » ١٩٧٩ ، و« مساحة لضوء . مساحات للظل » ، يتابع ، بمزاج متحمس ، وبروح لا تعرف الكنل أو المهادنة ، فضح موكب الزيف ، في حياتنا الثقافية ، والتي تمر عنها الحركة المسرحية أدق تمر .. وهو لا يكتفى بالكشف عن « عرى العروض » ، ولكنه يمسك بتلابيب حملة النباخر ، ويواجه الهتافين ، ويظهر في عين المتفرجين ، الذين أفرزتهم سنوات الانفتاح ذات السمعة السيئة من جهة ، والسياح من اثرىاء النفط ومن يعملون لديهم من جهة أخرى .

يتضمن هذا القسم من الكتاب ثمانية مقالات من مسرحيات حديثة ، قدمت خلال عامين : ١٩٨٥ -

تقول القصة ، ذات المعالى المتعددة ، أن أجهزة الدعاية روجت طويلا ، وكثيرا ، عن جمال الملابس التي سيرتديها الملك المفدى عندما سيسير في موكبه الجليل ... وانتظر الناس ذلك الحدث التاريخى . وفى الموعد المنشود بدأ الاحتفال . وعندما ظهر الملك ، كان عاريا تماما .

وبدافع الخوف من الحاشية وبطش السلطة ، أو بمجارة للأقوال السائدة ، أو من باب التلق ، صفق المشاهدون ، وأبدى بعضهم إعجابه بملابس الملك الرائعة ... لكن ، من وسط الحشود ، تقدم صبي بجسارة ، ليقول ببساطة : إني أرى الملك عاريا .

ولم تقل لنا الحكاية ، بصدق ، ماذا حدث بعد ؟ ... أغلب الظن أن هتافات الإعجاب طغيت على كلام الصبي ، وربما أدخله المنظعون والمرحفون في دائرة الأشرار المشاغبين المشاكسين . ومن المحتمل أن يكون قد تم زجره بطريقة أو أخرى ... ولاشك أن بعض القرابين منه ، الذين استمعوا لصوته ، أحسوا بالشجاعة في الملك العارى ، وضحكوا ، على الأقل في أكمهم ... أيا ماكان الأمر ، فإن مغزى الحدودية ، عن الكثيرين ، هو أن ثمة من يقول الحقيقة ، وسط الموكب الزائفة .

١٩٨٦ ... منها ، على سبيل المثال ، « الكلاب وصلت المطر » لعل سالم ، والتي يكتب عنها الناقد تحت عنوان « البحث عن المقعد الثالث » ، و « إيزيس » لتوفيق الحكيم ، والتي أضاف لها صلاح جاهين الكثير من الشعر وأخرجها كرم مطاوع ، وي طرح فاروق عبد القادر في عنوان مقاله سؤالاً يقول « عمل متقن .. أم عمل زائف » ، و « ع الرصيف » لنهاد جاد من إخراج حلال الشرفاوى ، ويوصفها الناقد في عنوان مقاله بأنها « تلويث تراثنا الوطنى » ، ونعت عنوان « هذا المسرح المميت » يكتب عن « لعبة السلطان » التى كتبها الدكتور فوزى فهمى وأخرجها نبيل الألفى .

وبالرغم من أن هذه المقالات ، بالإضافة إلى المقالات الأخرى ، منفصلة عن بعضها ، إلا أنها تكمل بعضها بعضاً ، ليس لأنها تصدر عن رؤية تؤمن بمقولة إريك بتل القائلة بأن شأن المسرح « إما أن يكون ثالراً أو يكون قضية الطبقة السائدة » فحسب ، ولكن لأنها تتحدث عن جمهور واحد ، يملك المال ويكره الثقافة ، يطلب الترفيه أساساً ، ولا يتأزّل عن حقه «!» فى أن يتعلّم المسرح بطريقة أو أخرى ، وأن يرضى غروره ، وأن يجامح « سنوات الانغلاق » ... وطالما أن « شأن المسرح » ثقيل ، مستصعباً أو معقّراً ، أن يكون « مطية » لهذا الجمهور ، فإن عليه أن يتحرك فى إطار إرضاء مزاج تلك الطبقة التى صعدت خلال العقدين الآخرين . والملاحظات المتناثرة ، فى هذه المقالات ، تقدم فيما بينها ، أسس وملاحح ومبادئ هذا المسرح ، التى تتلقى جوهرها وإن اختلفت من الناحية الشكلية .

جوهرياً ، هو مسرح آمن ، لا يزعج السلطة ولا يتعرض باليد الجذرى . نضاهر السلب والفساد .. أقصى مايفعله فى هذا المجال هو التظاهر بالجدية ووضع قناع الخطورة على وجهه مسطح ثماناً ، وهى الطريقة التى يتبعها على سالم ، مؤلفاً ومخرجاً ... فى « الكلاب وصلت المطر » ، وبكلمات فاروق عبد القادر : فكر

قليل وصنعة كثيرة و« تلبس » على قضايا الواقع الساحقة ، وفر بعض النقداث اليومية هنا وهناك ، ومهارة فى تركيب المواقف الكوميدية القائمة على اللبس وسوء التفاهم ، وحوار خفيف طلق ، ونكات لفظية ، وبعض كلمات كبيرة توهم مستمعها بأنها تناقش أخطر قضايا الوجود وتدعوهم إلى شيء من الرضا الزائف عن الذات .

ويسأل الناقد : هؤلاء الكلاب الذين يبدون بالقضاء على مجتمع الإنسان وإقامة مجتمعهم من هم ؟ هل هم قاهرو الناس ومستغلّوهم فى الداخل ؟ هل يريدون إقامة مجتمع الوفاء بعد أن فشل الإنسان فى خلق مجتمع سعيد ؟ أم هم تلك الحيوانات المتوحشة ، مجرد كلاب بدلالات هذه الكلمة فى الإستخدام السائد ؟

وبالطبع ، لا يجذ الناقد أية إجابة ، فالغموض وعدم التحديد ، وتعمق التبيخ ، هى من سمات ذلك المسرح الذى يطلب « الأمان » .

ويتزع فاروق عبد القادر قناع البذخ المزيف ، الزين بالغناء والرقص والديكور والموسيقى والإضاءة ، والذى يصل إلى حد إسقاط أعلام فلسطين من سقف المسرح القومى عندما قدم « إيزيس » ، ويصل إلى حد الإستعانة بأكثر قدر من الأجساد العارية ، راقصة أو غير راقصة ، فى إستعراضات متوالية ، كما فعل حلال الشرفاوى عندما قدم « ع الرصيف » .

والمرحبتان قبولنا بخفاوة مايعدها خفاوة ، وقيل ، فيما قيل ، عن « إيزيس » إنها بداية « الصحو الكبرى » فى المسرح ، بينما قيل عن « ع الرصيف » ، أنها لاتعالج مشكلة بطنها فقط « بل مشكلة جبل بأسره لم تراها مشكلة مصر كلها ؟ نعم .. مصر » .

ووسط مواكب الفرح « بالصحو الكبرى » ومعالجة « مشكلة مصر كلها » على خشبة المسرح ، وجمد أن يتزع فاروق عبد القادر قناع الإقناع الفنى ، ينظر فى جوهر العملية ، وهنا تتجلى قدرة الناقد على



لطيفة الزيات

والإحتيال ، فإن على المدافعين عن الحق والعدل إستخدام ذات الأسلحة .. » ... وبالطبع لم يكن للمسرحى الذكى ، كرم مطاوع ، أن يقدم نص الحكيم ، بفكرته تلك ، كما هو . لذلك فقد إندفع المخرج « متكئا على صلاح جاهين يصوغان عرضا مسرحيا يبدأ بنص الحكيم ليستقل عنه ويوازيه بل ويناقضه أحيانا » .. ويحاول صلاح جاهين أن يتوجه بالنص في إتجاه عرى ، مثبتا إثناء مصر للأمة العربية ، لكن هذا التوجه يتناقض مع مضمون النص أصلا ، لذلك لجأ صلاح جاهين الى الشعر ... إلا أن الشعر لم يستطع أن يسهف صلاح جاهين الذى كتب كلمات من نوع : م المنحر للمنحر .. دبحوا الراجل السكر .. الى ماتستلوه .. نزلوا بكل فاجر .. من حامى الخناجر .. لما قطعوه .. حطوا كل مناب من لحمه فى جراب .. جربوا روزعوه » .

ويفسر فاروق عبد القادر ركافة هذا الشعر بأن صلاح جاهين كبه بقلم أنبكه العمل المتعجل المتوجه للذوق العام ، ولكن ربما يكمن التفسير الأدق فى ذلك التعسف المتمثل فى محاولة توجيه النص فى غير وجهته الأصلية ، عن طريق أغنيات تلصق به لصقا ، من

الرؤية الدقيقة ، التى تجمع بين العمق والشمول ، فضلا عن التحكمن من التعبير عن هذه الرؤية ، بإختصار وتركيز ، فى جمل وإن كانت قليلة إلا أنها تجسد أفكار الناقد على نحو واضح وقضع وملبوس .

والعلمان ، عند الناقد ، فى جوهرهما ، يتمشيان تماما مع مسار صنعهما وإتجاهاتهما ، فكربا وفنيا ، وهو ، فى تحليله لجوهر العرض المسرحى ، يجمع كل عنصر من عناصره إلى مصدره ، ففى « إيزيس » ثلاثة مصادر : توفيق الحكيم وكرم مطاوع وصلاح جاهين .. وفى « ع الرصيف » مصدران : نهاد جاد وجلال الشرقاوى ..

أما عن توفيق الحكيم فإنه « مضى بمسرحه إلى مالا علاقة لهذا المجتمع به ، وجاءت أهم أعماله اصرارا على إختيار طريق الفن الذى ينفى الحياة سبيلا للحياة . بعبارة واحدة : انه الفن الذى لايس أعمدة البناء السياسى والاقتصادى والاجتماعى القائم ولايرجع سادته » .

ولأن « إيزيس » كما كتبها الحكيم عام ١٩٥٥ تطوى على فكرة تقول « فى غابة السياسة اليومية ومقتضياتها العملية فإن كل الوسائل مشروعة مادامت مؤدية للهدف ، ومادام العدو يستخدم أسلحة القدر

الخارج .. ولم يكن لصالح جاهين أو لغوره من الشعراء ، أية فرصة لنجاح تلك المحاولة المزيفة ، المستحيلة .

وتكتسب أحكام الناقد ، والتي ينتهي إليها عند تعرضه لهذا العمل أو ذاك ، قيمة عامة ، فهو يعمد إلى استخراج الدرس الشامل من خلال دراسة التجربة المفردة .. ففى « إيزيس » ، يخرج بنتيجة مؤداها « أن العمل حين يفقد الرسالة الواضحة المتوجهة لجمهوره ، فإن عليه أن يغطي فقره الفكرى والروحى بالمظهر الباذخ والغناء والرقص ... » . وهذه المقولة لا تنطبق على « إيزيس » فحسب ، بل تنطبق على عشرات العروض الأخرى .

ولا يشاهد الناقد العرض المسرحى بعقله فقط ، ولا يتعامل مع النصوص كجثث يقوم بشرحها ، على نحو حياى ، ولكنه يفعل ويتفاعل مع العرض ، ومع النص أيضا ، وبحول مشاعره الى عبارات ساجنة تعطى لكتاباته نبضا حيا ، ففى « لعبة السلطان » ، وتحت عنوان « هذا المسرح الميت » يقول « حين انتهى هذا العرض أحسست أن عبا قد إنزاح عنى وأن هذه الجرعة من الإملال والإضجار قد بلغت غايتها ، ولست أظن أننى كنت فى هذا وحدى » .

ولا اكتمك سرا ، أننى ضحككت ، عندما وصف الناقد هذا العرض بالتالى « هؤلاء ممثلون نجوم بلسون ثياب أدوارهم من الرأس حتى القدم .. وثمة أضواء وموسيقى ، راقصات يصفين ويظهرن ، وزعيق تردد فيه كلمات العدل والألم والسياسة والحكم ، وحب غنوق محاصر ، وسجين تنفتح له أبواب سجنه ، وأميرة تشكر فى ثياب جارية كى تقضى الليل فى فراش زوجها ، وحاكم يأمر بقتل وزيره وصديقه كى يثبت قوته وإمراة تنوح لأن فارسها فى وهج الظهيرة ذبح » .

وبحاول الناقد أن يبحث عن جذر هذا العرض الميت ، الذى لا يقدم لك بهجة ولا فكرا ، ويعبدك عن

التأمل فى شىء أو التعاطف أو الغضب من شىء ، ويشبعك ضيقا وغما — والعياذ بالله — وهو يصل فى بحثه إلى أن النص هو بيت الداء ... ويبدا عن مناقشة مضمون المسرحية ، ومهما كان حماسك معه أو ضده ، لك أن تتخيل مدى سقم وثقل ذلك النص الذى تنتاجى فيه عاشقة بكلمات تقول « غنوصى وإياك المساحات وتكون بيننا المسافات لا تحتاج أبدا منها العقيات . وزلزلتى رعب الكلمة وانفلتت منى عن مدارها نفسى مازلت أسمع فى شرايىي هدير رفضه عندما سأته الزواج منك كلمة مستحيل كانت اجابته .. » .

والدهش أن هذا العرض ، شأنه شأن غيره من العروض البائسة ، وجد من يطنطن له ، ويسهب الكلام فى أبعاده وأغواره ، ورموزه ومعانيه ، بنائه الدرامى ودلالة شخصياته .. كلام .. كلام .. كلام ، ولعلك تسأل — مثل — ماذا يبدنا أن نفعل : نحن جمهور المسرح ، ولأن الناقد يعرف أننا سنطرح هذا السؤال ، فإنه يجيبنا ، فى آخر سطرين من هذا الفصل بقوله : وهل نحن اخترنا حكائنا ومسؤولينا .. حتى نخاف كتابنا ومسرحيينا .

جوهر المسألة عندي : هذا من ذاك .

وإذا كانت مقالات فاروق عبد القادر حول المسرح ، تكون قيما بيننا ، جدارية تغطى ، وتعبّر عن ، الوضع الراهن للمسرح المصرى ، فضلا عن إشارات ، لها قيمتها ، لمحاولات عز الدين الملقى « تونس » وسعد الله ونوس « سوريا » ، فإنه ، فى القسم الأول من الكتاب ، والذى يتعرض فيه إلى العديد من الأعمال الروائية ، لتنجيب محفوظ وعبد الرحمن منيف وصنيع الله إبراهيم ونباه طاهر وحيدر حيدر ولطيفة الزيات وسليمان فياض ، يحاول ، وربما يكون قصدا مسبق ، أن يقدم أهم العلاقات الروائية ، من وجهة نظره ، كما رأها خلال أعوام ١٩٨٥ — ١٩٨٦ — ١٩٨٧ ..

يتناقص الناقد خمسة أعمال لتنجيب محفوظ : أمام



كرم مطاوع

أهميته الفائقة حتى ليكاد يكون القضية الأولى في وجودنا العربي المعاصر — هو التحول من مجتمع البداوة لمتجمع النفط . بكل ما صاحب هذا التحول من غناص أليم ، ثم أنه يقدم هذا الموضوع في — بانوراما — هائلة الإتساع .

هذا مايقوله فاروق عبد القادر عن رواية « مدن الملح » لعبد الرحمن منيف .. ولعل ملاحظات الناقد ، في السطور السابقة ، تمثل ، معايير الناقد الجوهري في دراسة الروايات : أهمية وجدية القضايا أو المضمون . مدى ارتباطها بمسار ومصير الوجود العربي ، مدى إمسكها وفهمها للتضاعلات والتغيرات التي تتمثل في الواقع . قدرتها على الرؤية المتسعة ، الشاملة .

وبهذه المعايير ، والتي تدعنها إن لم تكن تسبقها ، رهافة التدقيق عند الناقد ، يرتفع بروايات « بيروت .. بيروت » لصنع الله إبراهيم و« ولية لأعشاب البحر » لحيدر حيدر و« قالت ضحى » لنهاء طاهر ، فضلا عن المجموعتين القصصيتين « عطشان يا صبايا » لسليمان فياض و« الشيخوخة » للطيفة الزيات ... وكما كنت أتمنى أن أقرأ ، في هذا القسم ، شيئا عن الطاهر وطار وفتحى غانم وحنان الشيخ وآخرين ممن سببرزهم معايير

العرش — رحلة ابن فطومة — التنظيم السرى — يوم قتل الزعيم — حديث الصباح والمساء ... وتسم المناقشة بالفهم العميق لنجيب محفوظ ، وتبين بجلاء ، مناطق إتفاق الناقد ومعاور الاختلاف مع الروائي الكبير . والمتابع لكتابات فاروق عبد القادر عن نجيب محفوظ ، يجد أن نعمة الإدانة العنيفة قد تلاشت ليحل مكانها — برحابة أفق — ذلك التعبير الهادئ ، الراقى ، عن ذات الاختلافات . إن الناقد ، في مقالات الكتاب ، يفسر — لا يبرر — مواقف نجيب محفوظ المثيرة للجدل والتحفظ ، وبالتالي يبدو منطق الناقد على قدر كبير من الصحة والإتساق ، خاصة وأنه يبرز ، على نحو واضح ، الجوانب الإيجابية — وماكثرها — في رؤية نجيب محفوظ الشاملة للحياة ، والإنسان ، والواقع .

ولأن معايير فاروق عبد القادر النقدية ، على درجة كبيرة من الجدية — فلتسمها صارمة إن شئت — فإنه يلفت نظرنا بشدة لذلك العمل الذى يقدمه لنا بقوله « أرجو ألا ينجمنى القارئء بالمبالغة لو قلت أن هذه الرواية واحدة من أهم وأخطر الروايات العربية . ان لم تكن أهمها وأخطرها على الإطلاق . » ... ومن أولى الأسباب التي جعلت الناقد يقيم هذه الرواية ، في جزعها الأولين ، في مقالين ، أنها تتناول « موضوعا بكرا — على



عبد الرحمن منيف



بل واليقين ، بأن المستقبل ، حتى ، سيكون لصناع الحياة .

وحتى حينما دخل حسن فؤاد المعتقل ، قرب نهاية الخمسينات ، ظل مؤمناً « بالغد » ، وظل قوة دافعة للتأسل الروحي والعزيمة .. وينقل الناقد عن الرسام الكبير زهدى هذه الواقعة التي تعبر عن حسن فؤاد خير وأدق تعبير « وجاء » يوم رجع فيه المعتقلون من مزرعة السجن .. وعندما أغلق باب عتبرنا ونظرنا إليه إستولى علينا الإنهيار : كانت المساحة الخشبية للباب من الداخل قد إختفى منها مايدل على أنه مطلق ، كانت عليه رسوم لنظر ريفي جميل يمثل شاطئاً فيه أشجار وبيوت وفلاحين ، يمشى فوقه طابور من صبايا الفلاحات حوامل الجرار ... ولعل أبلغ تعبير سمعته من أحد الزملاء أنه عندما ينظر للوحة يحس كأن موجات من التسيم تهب عليه » .

والحق أن حسن فؤاد ، مبدع هذه اللوحة ، بالنسبة لكل من عرفه — سواء كان أدبياً أو صحفياً أو رساماً أو سينمائياً — كان بمثابة « موجات من التسيم » .. وهو باحث دائم عن عروق اللعب المطبوعة في الناس يجلوها ويقدمها .. ويقدم ، فيما يقدمه ، كتابه الجميل عن

الناقد ، وكما كنت أتمنى أن يكتب الناقد ، على نحو مقارن ، عن آفاق الرؤى التي بلغت الرواية العربية ، على الأقل ، فيما بين الأعوام التي وردت بالكتاب .

ويروى الناقد ، في القسم الثالث والأخير من الكتاب ، ثلاثة من الراحلين : محمد عفيفي ، « آخر الساعرين الكبار » .. وحسن فؤاد « صانع وضحية لتفافة يوليو » .. وصلاح جاهين « مغنى سنوات الزهو والإنصار » .

وتكتسب هذه المقالات قيمة خاصة ، فهي ليست مجرد بكائيات تعدد مناقب الراحلين ، وليست ترجمة لحياتهم ، ولكنها تتأمل ، بذاكرة متوقدة يقظة ، أهم المحطات في مشوار حياتهم ، وتحصى ، بعدل ، حصاد كل منهم .. وتفسر ، خاصة في مقالات حسن فؤاد وصلاح جاهين ، تلك المسافة الواسعة بين ما كانوا يملكان ، « على المستويين ، العام والخاص ، وماتحقق بالفعل .

حسن فؤاد ، في « أوراق من الرماد والجمر » ، هو صاحب « الغد » ، و« الغد » ليست فقط المجلة التي صدرت وتوقفت ثلاث مرات منذ صدورها لأول مرة ، ١٩٥٣ ، ولكنها المعنى الأكبر والأوسع : الأمل والثقة ،

بيكاسو ، ويرسم مئات اللوحات ، ويكتب ، بحس إنساني مرهف ، سيناريو فيلم « الأرض » .. إحدى درر السينما العربية .

ويتابع الناقد دورة الأيام المعاكسة : مات عبد الناصر وحين قام السادات بإتقلاب ١٩٧١ كان حسن فؤاد من مؤيديه ، بحثا عن نقاط الإلتقاء وعن المهادنة من أجل الاستمرار .. غير أن الاستمرار ، بالنسبة لحسن فؤاد ، في ظل السادات ، كان أمرا مستحيلا ، ففي ١٩٧٨ ، قرر حسن فؤاد مغادرة البلاد .

حين عاد بعد خمس سنوات وجد نفسه أكثر إغترابا مما كان عليه يوم الرحيل : رفاق الغد ماتوا أو ارتحلوا أو ترحلوا أو امتلأت أفواههم بالماء أو بالذهب ... والسفينة تتربح ولا مكان له فيها . ربانها وحراسها لا يعرفونه ولا يأبهون به » .

ويرصد الناقد ، بشفقة ، تلك الأعمال التي كان فارس الأيام الخوالي منشغلا بها حين مات : برنامج عن « رمضان والتلفزيون » مشاركة في إحتفالات التلفزيون المصري الملونة والصاخبة بيوبيله الفضي .. حديث طويل لم يكمل نشره للمناسبة فاتما مع عبد القادر حاتم الخصم التقليدي والصلب ليسار المصري .. سيناريو فيلم « لا » لمصطفى أمين .

ويتساءل الناقد « ترى .. ألم يحتمل قلب — صاحب الغد — هذا المدى الذي وصلت اليه التنازلات والمهادنات من أجل الاستمرار ؟ وأى استمرار .. ترى .. هل يخاف أن يحال إلى المعاش بعد شهر وقد أحواله دورة الأيام الى المعاش فعلا .. ترى .. هل أيقن أن الغد يصنعه آخرون بعيدا عنه وربما على الرغم منه » .

وكا يدفعنا الناقد إلى أن نفكر في الحياة وهو يتحدث عن رحلة النهاية لحسن فؤاد ، يدفعنا ، مرة أخرى ، لتأمل مشوار الوطن ، خلال العقود التي عاشها صلاح جاهين « معنى سنوات الزهو والإنتمصار » .

نقط التماس عديدة بين صلاح جاهين وحسن فؤاد .. عصرهما واحد ، وكما كان « الغد » يعيش في قلب ووجدان حسن فؤاد ، فإن كلمة « بكره » النابضة بالأمل والثقة والأشواق ، تتردد بسخاء في أشعار صلاح جاهين .. ومثلما واكب حسن فؤاد ، بروحه ، أحداث وطنه ، تغنى صلاح جاهين بالثورة وتأميم القناة وبناء السد العالي والوحدة مع سوريا ... لكن بنكسة ١٩٦٧ بدأت الأيام دورتها المعاكسة .

يتابع الناقد ، بذأب ، عطاء صلاح جاهين الشعري ، ويربطه بأحداث عصره ، وعلاقاته ، ويميز مناطق القوة والجمال فيه ، ويتوقف طويلا ، عند آخر أعماله « أنغام سبتيمرية » ١٩٨٤ .. لماذا سبتيمر؟ . ينقل الناقد كلمات صلاح جاهين « ربما لأن عواطفني تمودت أن تميش في سبتيمر من كل عام منذ كان الفيضان يأتي في هذا الشهر محملا بعطر يمدني بنشوة عجيبة ورغبة خفية في الإرتواء والاحتواء أو ربما لأن عبد الناصر مات كمدل في سبتيمر » .

ويميل الناقد إلى إعتبار الجملة الأخيرة ، والتي تقال على إستحياء ، هي الجواب ، وينهى الناقد مقاله بكلمات النهاية في ديوان صلاح جاهين . « أدى الى كان وأدى القدر والمصير . نودع الماضي ، وحلمه الكبير . نودع الأفراح .. نودع الأشباح »

راح الى راح .. ماعدش فاضل كبير» . هنا ، وكما كان الأمر بالنسبة لحسن فؤاد ، يصبح للموت مغزى أكبر وأوسع وأعمق من مجرد رحلة حتمية لا يعود منها أحد ..

«أوراق من الرماد والجمر» تتوهج بالمشاعر والأفكار ، تحب بقوة وتضرب بقوة ، لا غتاب تصفية الحساب ، سواء مع المشاعر أو أصحاب النفوذ والسلطة أو حتى مع الموت ، لذلك فإنها تعد ، بحق «أوراق من الجمر المتوقد» .. فقط

● ندوة الدين في المجتمع العربى تناقش

دين الفلاحين و الحرافيش وأصحاب الصحوة الإسلامية

مجدى أحمد حسنين

خارجها ، دارت محاور الأبحاث حول الأصول الاجتماعية التاريخية للظاهرة الدينية ، وعلاقة الدين بالقرى الاجتماعية ، وأهم الحركات الدينية في المجتمع العربى المعاصر ، وبمارسات الدين في الحياة اليومية ، وعلاقة الدين بالإنبداع ، ومستقبل الظاهرة الدينية ، أمواج من الأفكار والمخاور تتلاطم مع بعضها عالياً — مع ارتفاع درجة حرارة القاهرة — محاولة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من سفن الوطن العربى قبل غرقه .

● الدين الشعبى ●

وقد تميزت عدة أبحاث على مدى ثمانى عشرة جلسة ، أولها هو البحث المقدم من د. عبدالباسط عبدالمطى — مصر — ورئيس الجمعية ، حول الوعى الدينى والحياة اليومية في القرية ، وهو دراسة ميدانية على عينة من شرائح طبقية في اربع قرى مصرية ، وذلك لفهم العلاقة الجدلية بين الوعى الدينى ، والحياة اليومية للفلاح المصرى- ويمثل مع أبحاث أخرى محوراً هاماً من محاور الندوة . ولأن البحث معنى — بالدرجة الأولى — بالوجدان والأيديولوجية ، أى بالادراك والتصور الفردى والاجتماعى للدين ، كمنصر أساسى في الوعى الاجتماعى ، فهو لا يدرس النصوص المنزلة ، وإنما يدرس استقبالتها وتفسيرها البشرى ، التأثير

تعاقلت أجهزة الاعلام الرسمية والصحف الحكومية — كمادتها — ندوة « الدين في المجتمع العربى » التى نظمها الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية ، في الفقرة من ٤ — ٧ ابريل/ نيسان الماضى . وكانت الحجة في عدم متابعة الندوة اعلامياً — كما صرح بعض المسؤولين — أن الجمعية لم ترسل أى دعوات للحضور ، كما أن القائمين على الندوة لم يوفروا الأبحاث لتسهيل عمل الصحفيين الحكوميين ، إلا أنها الجميع الدائمة ، التى يقدمها الجانب الحكومى لتغطية تكاسله الاعلامى المقصود في تعاقل مثل هذه القضايا الهامة ، ورغم كل هذا ، بالإضافة الى ضغط الوقت ، واشتداد وطش المناقشات حول الأوراق المقدمة ، وغياب بعض المفكرين ، واعتذار البعض الآخر ، وتقديم أوراق ، وسحب أوراق أخرى ، تبقى في النهاية — أهمية الندوة في التوقيت الذى اختارته الجمعية لعقدها ، وفي خطورة الموضوع المطروح .

ناقشت الندوة أكثر من ثلاثين بحثاً ، قدمت كوكبة من المفكرين وعلماء الاجتماع بالوطن العربى ، الموجودين داخل حدود الوطن ، والمهاجرين

البحث ، انه بالرغم من التفاعل بين الدين والثقافة الشعبية ، فثمة بعض التناقضات في المعاملات وليس في العبادات ، لأن الأخيرة تمثل جوهر العلاقة بين الفرد وربه ، في حين تأثر وعى البشر بالمعاملات بمصالحهم وأوضاعهم الاقتصادية والاجتماعية ، ومع انه لم يوجد مثل شعبى عارض نصا قرآنيا حول العبادات ، إلا أنه وجدت أمثال شعبية عارضت أحاديث نبوية حول المعاملات بين البشر ، كما هو الحال في المثل القائل «ارضوا تشفوا» رغم أن الرسول أكد في حديث له أن الله لعن الراشئ والمروئشئ ، ويرجع د. عبدالباسط السبب في ذلك الى ان الالتزام بالنصوص القرآنية حول العبادات هو التزام لما تحويه من تيسيرات على البشر ، كل حسب ظروفه ومصالحه ، فالصلاة — على سبيل المثال — من الممكن تأديتها بالمسجد أو المنزل أو الحقل ، وقروا وعودوا وقروا ، والصوم يمكن استكماله في أيام أخرى ، والحج لمن استطاع اليه سبيلا ، أما المعاملات فقد تبين تفسيرها وتأويلها بفعل تبين الظروف والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والمصالح المباشرة للبشر ، الأمر الذى دفع الناس الى صياغة أمثال شعبية لتدعيمها .

● دين الخرافيش ●

وعلى ذات المحور جاء بحث د. غل فهمى دراسة في سوسولوجيا الفهم الشعبي للدين بالقاهرة ، مؤكداً أن مستوى التعامل مع الظاهرة الدينية في هذا البحث كواقع معاش و ممارسة يومية ، وليس بمستوى الدين النصي ، فالمقصود هو المعاملات الحياتية الجارية . وهذا التحليل هو تحليل سوسيو — ثقافى في المقام الأول ، لا علاقة له بالأعمال الفقهية . وقد اتخذ الباحث من ظاهرة « الموالد » وممارسات الطرق الصوفية نموذجاً استراتيجياً في إعادة تركيب التاريخ الاجتماعى الثقافى ، وإن كان البحث لا يهدف الى تقديم أية محاولة ذات طابع تقوى حول الفهم الشعبي والممارسات الشعبية للدين ، كما يطرحه الواقع السوسيوثقافى بعمامة ، وبقاهرة مصر المحروسة بخاصة ،

بخصائص البشر وأوضاعهم وفرصهم من المعاش . وفي ضوء الوجود الاجتماعى للفلاح ، وحالة وعيه ، اختار د. عبدالباسط السؤال الرئيسى للبحث ، حول : ماذا يفعل — ذلك الفلاح — إذا حدث تعارض بين محتات الشرع (الدين بأوامره ونواهيه كما يحيا) وبين ضرورات اشباع حاجات حياته اليومية وما يتطلبه هذا الاشباع من تحقيق مصالح معينة ؟ هذا بالإضافة الى اسئلة أخرى تستجلى وجوها أخرى للعلاقة بين الوعى الدينى والحياة اليومية .

والحقيقة أن النتائج المستخلصة من هذا البحث المبدئى الفريد كانت نتائج مذهشة ، وتألق الدهشة من جراء وضع أيدي الباحثين والمفكرين على كيفية تفكير المواطن العادى والفلاح المصرى ، ذى الوعى القبطى في مثل هذه القضايا ، وكيفية تصرفه حال وقوع مثل هذا التعارض بين نصوص الشرع ومتطلبات الحياة .

وعلى سبيل المثال تبين من نتائج البحث أن الوعى الدينى قائم وموجود في كثير من جوانب الحياة اليومية للقروين ، على أن هذا التواجد يضافوت بين علاقة وأخرى ، وبين موقف وآخر ، ففى العلاقات والمواقف الأسرية كان هناك التزام صارم بقواعد الزواج ، في حين أن هذا الالتزام خفت حدته في حالة توريث البنت ، والمعروف أن الكثيرين في قرى مصر لا يرغبون في توريث البنت ، أما في المواقف الاقتصادية اليومية ، فقد تلون الوعى الدينى بمصالح الشرائع الطبقية المختلفة ، وكان هذا التلون أكثر وضوحاً لدى شريحة التجار ، ثم كبار الحائزين ، مع وجود نشاطات جديدة لم تكن موجودة من قبل ، مثل صناعة السوق السوداء في بعض السلع الغذائية ومستلزمات الانتاج والإتجار بالعملة ، وفي تأجير الأرض الزراعية من الباطن ، واتضح — من خلال البحث — تلون الدين بصورة واضحة بالقيم والغايات السياسية ، حيث توظف المساجد والأعلام الرسمية لتدعيم الايديولوجية الرسمية للدولة .

ومن أطراف الاستخلاصات التى توصل اليها

حتى الأديان — ذاتها — لم تفلت من هذا المصير ، فالمسيحية الواحدة قد تجمعت وأهدت أشكالا مصرية صميعة صدرتها للعالم المسيحي والأمر نفسه يصدق على الإسلام ، فالممارسة الإسلامية في مصر لها نكهة خاصة ومذاق متفرد ، وكان الإسلام القادم من هجر الصحراء قد رق وعذب على ضفاف نيل مصر ، واكسى الطقس الديني الاسلامي بمسحة متميزة من عبق الفن .

● اشكالية السلطة ●

أما د. برهان غليون — سوريا — فيوضح أزمة السلطة الاجتماعية في الاسلام ، ويرى أن المشكلة ليست مشكلة الاسلام في حد ذاته كدين ، لأن العلمانية ايضا ترتبط بالدين ، وتحفل جزءا من تعامل المجتمع العربي مع الدين ، ويتساءل د. برهان كيف لنبي مشروعا حضاريا في مواجهة دين المجتمع وثقافته اذا كان الهدف هو عدم الربط بين السلطة السياسية والدينية وعدم صيغ المجتمع بصيغة دينية ؟

يرى د. برهان ان المشكلة تكمن في نشوء هذا التعارض بين تيارين حول موضوع السياسة ، الأمر الذي أدى الى تحول كل تيار منهما — بقدر ما — الى نوع من الأيديولوجيا المغلقة ، يطمح في احتلال كل المواقع الاجتماعية ، ولا يقبل باقتسام السلطة على

وبالتالى لا يقدم أية مقترحات محددة لمحاولة تغيير مسار مثل هذه الممارسات وخاصة في ظل ظروف العلاقات الاجتماعية والاقتصادية الراهنة وباعتراف الباحث نفسه .

أما لماذا الحرافيش ؟ فيحدد الباحث أن اللفظة قد تشير الى اسناد عدد من السمات الثقافية لأفراد الحرافيش مثل سرعة البديهة وسعة الحيلة وخفة الظل وشيء من النفاق والقهولة والشطارة ، فضلا عن التهميش الاجتماعي والاقتصادى .

وأما لماذا القاهرة مصر المحروسة تحديدا ؟ فيؤكد الباحث أنه منذ انشاء الفسطاط لتكون عاصمة اسلامية لمصر ، أطلق اسم مصر — الدولة — ككل على هذه العاصمة البازغة ، وكذلك الحال بعد انشاء القاهرة المعزية ، وأطلق عليها اسم القاهرة مصر المحروسة ، مع اختصاص الفسطاط على الأكثر باسم مصر .

من ناحية اخرى ، ودون اغفال تام للمعادلة التي يقرها بعض الباحثين — جمال حمدان — من أن الجغرافيا والتاريخ هما جناحا المعادلة المصرية ، التي تجمع وفقا للنظر الميجلى بين التفرير والنقيض في تركيب متزن أصيل ، يؤكد د. على فهمي أن المجتمع المصرى يتسم باستمرارية نادرة ، استطاع أن يهضم الثقافات المتتابعة الواحدة وأن يخرجها في نسج متفرد ،



الأطلاق ، ويرجع ذلك الى ما يسميه د. برهان بأزمة علاقات السلطة وعدم وجود تحديد لجالاتها وتميزها ، وإذا لم تنظم هذه الجالات ضمن قيم مبلورة ومحددة ، سيفقد المجتمع آليات نظامه وضوابطه — كما هو الحال الآن — وفي هذه الحالة نجد أن كل سلطة تحاول أن تجد حلا من اثنين : إما أن تتلى الواقع كلها ، بمعنى إنها تحاول السيطرة عليه واحتلال كل مواقفه ، وإما ان تتسحب كلها وتتحول الى ممارسات جهل مطلق . ويعتقد د. برهان غليون أن هذا هو « أس » ما تعاني منه المجتمعات العربية في إطار علاقة أزمة السلطة الاجتماعية بالاسلامية .

وفي هذا الإطار حاول د. سمير أمين في بحثه عن الاجتهاد والابداع في الثقافة العربية أمام تحديات العصر ، ان يبرهن على أن فكر السلفية المعاصر يرفض بالتحديد فكرة الابداع في مجال شؤون المجتمع ، وفي أحسن الظروف يكتفى بالدعوة الى انعاش روح الاجتهاد في هذا المجال ، فالفكر العرفي المعاصر لم ينجز بعد النقلة الكيفية الضرورية للدخول في العصر ، والاشترك في انتاج علم اجتماع عالمي الآفاق ، وحل مستوى التحدى التاريخي ، الأمر الذي يترتب عليه خطر جسيم وخفيف هو خطر تهميش العرب في انتاج المستقبل الانساني .

ويوضح د. سمير أن الفكر العرفي لم يخرج عن عصر تسلط الغيب على كلا الفكرين الفلسفي والاجتماعي ، وبالتالي فهو فكر لا يزال يقوم على احتكار منهج الاجتهاد في أحسن الفروض ، بل إن منهج الاجتهاد نفسه لا يمارس في الفكر المعاصر بنفس درجة الشجاعة

والحرية التي كان يمارس بها في عصور ازدهار الحضارة العربية الاسلامية نتيجة قفل باب الاجتهاد في مجال الدين ، وقبول هذا الوضع من قبل التيارات الفكرية الاسلامية المعاصرة في منع الفكر الاسلامي المعاصر اعادة تأويل النصوص على ضوء احتياجات تطور المجتمع . ويرفض هذا الفكر القيام بثورة ثقافية في إطار الفكر الديني نفسه ، على غرار ما حدث عندما أعيد تأويل المسيحية في الغرب لجعلها تتناسب مع احتياجات التطور الرأسمالي ، وإذا كان الفكر الاسلامي السائد غير مدرك لاحتياجات مواجهة الامور الواقعية — ويعني د. سمير سيادة النموذج الرأسمالي شئنا ذلك أم أبينا — فالأولى أنه غير قادر على المشاركة في مواجهة احتياجات مجتمع اشتركي اكثر تقدما .

ويضيف د. سمير أن الصحوة الاسلامية المزعومة لا تستحق تسميتها ، فليست هي صحوة ، بل موجة رجعية تتخبط في استمرار تسلط فكر عصور الانحطاط التي سبقت الغزو الرأسمالي . وكل ما زاد — الى الآن — إنما هو مزيج من تأكيد الطوقسية الشكلية والعموض في الأجابة على المشاكل التي تواجهها المجتمعات المعاصرة . الأمر الذي ينتج عنه في نهاية المطاف مذهب يجمع بين تسلط الفكر الديني المتجدد ، وبين الخضوع لمقتضيات استمرار سيطرة الاستعمار الغربي . ويعطى د. سمير أمينا مثلا بالبنوك الاسلامية التي تمثل نموذجا لهذا الجمع في مجال الاقتصاد ، كما أن نظم الحكم القائمة باسم الدين في باكستان وغيرها من بلدان العالم الاسلامي المعاصر تمثل نماذجها في مجال السياسة .

□ في الشعر □

□ الصديق الشاعر أحمد الفزاري / الفيوم :

موهبتك تنبئ عن شاعر متميز في الطريق . تحريتك الفنية بها نضوج مبكر ، لابد أنه سيتعمق
 باستمرار الكتابة والقراءة ، ونحن في انتظار شاعر مهم . ولتقرأ نموذجاً على صورتك الحية الجديدة :

« الآن أرتج »

أطفو على الكأس جمجمة

ثم أنهض

لكنه قد تجمد وجد الترايل

فانفجر النهر في البحر

وانكسرت في القضاء العبارة »

□ الصديق الشاعر مؤمن حسن : المنوفية :

قصائدك تدل على شاعر متمكن قادم . لم يشبها شيء قليل من المباشرة والتقيرية ، التي
 إذا خفت قليلاً وأعطت مساحتها للصورة والأجاء والرمز الشفيف ، لأننتجت لنا قصائد صافية ، تجمع
 إلى وضوح ونصاعة الموقف الاجتماعي السياسي التقدمي ، رهاقة الفن وشعرية الأداء . وعلى الرغم من
 هذه التقيرية ، فإن مقاطع جميلة من بين ثنايا القصائد تلوح وتلمع ، مثل هذا المقطع :

حزمة حروف خاليفة تكتب ميلاد

حلم الرجوع

حلم الطلوع للام ألف .

حلم الطلوع م الشروخ الى مايتسد

عشم الشروخ للجدار ينهد

ويدوب في حباية ندى

من غير صدى

هس

العمدة فايت ع البيان
متصلله ضحكته
رايح يسلم ع الجيران
من بعد ما سرقوا قميص عرس الصبيه
من ع السطوح
وسط الشروخ
سمع البكا .. مرضيش يقف
وراح يصالح في اليهود .

□ الصديق الكاتب مأمون حمزة / أمريكا :

ليست الانتفاضة الفلسطينية مطابقة لشعرها . وبالتالي فإن نقد الشعر الذي كتب عن الانتفاضة لايمتئ مهاجمة الانتفاضة نفسها . فهذا التطابق الذي تقيمه بين الانتفاضة وأدبها ليس في صالح الانتفاضة ولا في صالح الأدب الذي يعبر عنها .

ووارد تماماً أن تؤيد حدثاً عظيماً ولا تؤيد كل — أو بعض — الأدب الذي يعبر عن هذا الحدث العظيم . فمن الممكن أن لا يكون الأدب الذي يعبر عن حدث عظيم ، عظيماً أو جميلاً ، بل من الوارد أن يأتي سطحياً متملقاً فعلاً خلاقاً مبدعاً . وهذا هو الحال مع الكثير من الشعر الذي صاحب ويصاحب الانتفاضة المقدسة في الأرض المحتلة . ولا يعني هذا أنه لا يوجد شعر جميل عبر عن الانتفاضة تعبيراً فيها مبدعاً ، فهناك نماذج باهرة في هذا الصدد ، قبل وأثناء وبعد الانتفاضة .

□ في القصة □

■ « الصفقة » قصة قصيرة للقاص حلمي شلبي : قصة سوية عن شخص غير أسوياء . فالقاص له لغته السليمة ، وللقصة بناؤها المتمهل . وينتهي كل هذا الفن الى لقاء رجل بامرأة . والموضوع ليس جديداً ، ولا تثير على الكاتب في هذا ، إلا أن مضمون العمل يتعد عن الهم العام ، الهموم العامة التي يشغى بها الواقع .

■ قصة « ما العمل » بقلم مجدى منصور — شراوىش — دقهلية :

التعليقات البليغة ، تنوعات زائدة عن حجم القصة ، يلزم تبهرها يستقيم العمل الفنى . وفصلتك — لو صحت التسمية — كلمات مرسله ، بلا وظيفة فنية فى بناء حدث القصة من جهة ، مثل « تدور الفراشة دورات حلزونية حول النور ، أتأملها بشوق واتهد . ليتنى مخلوق آخر لايفكر ، فالتفكير ندم يأكل جسدى ، لماذا يقبل الكون وجودى . ولكن ما العدم ؟ هو حظ الوجود » . من جهة أخرى ، حين تتعرض لوقائع القصة تحملها وتوزجها مثل (خطيبتى تزوجت بآخر ، كلما يراى يزجر فى وجهى ، ماتت أمى بالسرطان ، أختاى التحقتا بخدمة رجل افتتاحى اغتنى فجأة ، حملت إحداهن سفاحاً فيه » فى هذه السطور موضوع عمل أدنى فى حاجة إلى كاتب دعوب ، طويل النفس ، يطلعنا على واقع اجتماعى يتسلل بالفن إلى وجداننا .

■ قصة « هروب » بقلم مجدى رمسيس — طالب بكلية هندسة أسىوط وكاتب شاب :

العزیز مجدى ، القصة حدث ، حدث يقول شيئا ، وحياتنا الاجتماعية حولنا ، نختار منها مايشاء ، نعر عنه فى لغة بسيطة . واللغة البسيطة جمالها وبلاغتها الفنية . وأرجو أن تشاركنى الرأى أن الكلمات الكبيرة تقتل العمل الفنى ، مثل « فكل معانى الحياة بدون قيمة . معنى الحياة وجود ، والوجود يمكن أن يحويه (صحتها : يحويه) الوجود نفسه ، إذا اندمجنا فيه » .

حادثة بسيطة ، فى كلمات ولغة بسيطة ، وإلى قصة قادمة.

■ « العزف على ألياب الرعب » — قصة قصيرة لأحمد أبو الفتوح أحمد :

ليس من الضرورى ، لكل من يفقد كلباً ويأوى إلى فراشه أن تكون لأحلامه علاقة بالكلب المفقود ، لكن عندما يشغل الحلم نصف القصة لابد أن تكون له علاقة بالقصة ، وإلا كان زائدة دودية . ثم يا أحمى ، وأنت تفتتح مشارك الأدبى لايشغل بالك الا فقد كلب .. فقط .

■ « محمد فى هولندا » — صفحات كتبها حسن محمد محمود مصطفى :

هذه الصفحات لا علاقة لها بالقضية الأدبية ، ولكنها صفحات خطيرة على المستوى الاجتماعى والسياسى ، بحيث تشكل فضيحة ، فمحمد الذى ذهب إلى هولندا وعاد إلى وطنه — مصر — يجتمع حوله بعض الشباب ويتحدث أحدهم : « الانتاء محض خرافة ، الانتاء إلى الوطن يجعلنى مستعضفاً ولا يوفر لى ضرورات الحياة . محض مهزلة كبرى وكذبة كبيرة نضحك بها على أنفسنا ، فوطنك هو

الإنسان في أى مكان أو زمان (١١) — ثم يواصل — بل لى أعتقد أن الشعب الفلسطينى أسعد حظاً الآن ويكسبون أكثر مما كان لهم وطن ، يعيشون فى أوروبا وأمريكا ملوك (١١) . » .

وهذه الأفكار المدمرة تبقى فى داخل الصفحات بلا رد . وإذا ما عرفنا أن الكاتب وضع امام اسمه « ليسانس آداب » فإن الأمر يبلو أكثر خطورة . على أننى أشك أن الحاصل على ليسانس الآداب يقع فى مثل هذه الأخطاء اللغوية فيكتب « أسعارها باهرة » يقصد « باهظة » ويكتب « شباب كثير الاصراف » ويقصد « الاسراف » ويكتب « رجل جنس من الدرجة الأولى » ويقصد الدرجة « الأولى » .

كان لى اقتراح قديم لهيئة التحرير أن نحول بعض الكتابات الى باحث اجتماعى .

■ « الذكرى القديمة » قصة قصيرة لحسن محمد محمود مصطفى — ليسانس آداب — جامعة القاهرة :

شخصية الراوى — فى القصة — يركب المترو ، ويقرأ رواية انسانية « لتولستى » ١١ . توقف عن القراءة حين لمح وجهها يعرفه ، وجه مدرسة .. كما هى رغم عشرين سنة مضت « كانت تجلس بجانبها فتاة كأنها أختها الصغرى ، ولكنى أعلم أنها ابنتها ، وكانا يتحدثان كأنهما صديقين حميمين » (طبق الأصل) .. وقام الراوى وسلم على المدرسة .

ليست اللغة مهلهلة ركيكة الصياغة فقط ، الأخطاء التى تقول إن الكاتب عليه أن يبدأ كل شيء من أوله . وما أدراك بكاتب قصة يكتب « ثثرة » (صرصة) ، ويكتب : عصر (تساوى) فيه البشر ، يكتبها (استوى) فيه البشر ، إلى آخر الصياغات الضعيفة من السطر الأول حتى السطر الأخير .

■ « المتسولة الجائلة (المتجولة) قصة قصيرة لحسن محمد محمود — ليسانس آداب :

ونحن نناقش صفحات سابقة لنفس الكاتب ، اقترحنا إحالتها الى باحث اجتماعى باعتبارها وثيقة تشي بمفاهيم وطنية واجتماعية وسياسية تفتقد لأبسط مبادئ الوعى السلم ، وفى مناقشتنا لصفحات أخرى اقترحنا على الكاتب ، ان كان جاداً فى أن يستمر ككاتب ، أن يبدأ كل شيء من أوله ، قراءة واستيعاباً ومحاولات عديدة لنفسه ولأصدقائه قبل أن يدفع بها إلى النشر العام .

محمد روميش



نجيب محفوظ

من الموضوعات الأخرى في العدد ، يكتب الشاعر الدكتور عبد العزيز المقالح « صفحة من الخمسينات : يوم في بورسعيد » . ويكتب د. رضوان السيد « السلطة والدولة في الفكر الإسلامي » ، ويكتب محمود المراغي عن ترمومتر العلاقات العربية . ويكتب أمين هويدي عن البر يسترويكاف في الاتحاد السوفيتي .

أما ملف نجيب محفوظ فقد شارك فيه كل من : د. شاكر عبد الحميد ، د. صبرى حافظ ، ابراهيم منصور .

ثورة الحجارة والأدب

● في الذكرى السنوية الأولى لرحيل القائد الفلسطيني أبو جهاد ، أقامت منظمة التحرير الفلسطينية بتونس ندوة كبيرة - الشهر الماضي - حول « التعبير النضالي عن الانتفاضة في مجالات الفن والأدب » . وقد شارك في هذه الندوة بالمحاضرات والدراسات : الشاعر سميح القاسم ، الناقد محمود أمين العالم ، الشاعر محمد علي اليوسفي ، والروائي يحيى خليف .

● « تأملات في الأحوال » الديوان الثاني للشاعر نعيم صبرى . كان ديوانه الأول « يوميات طابع برید » قد صدر في العام الماضي ١٩٨٨ .

● « الماء المالح » مجموعة قصصية للكاتب المغربي محمد الدغمومي ، صدرت عن منشورات التل بالرباط .

« العربي » تحتفل بنجيب محفوظ

عل طريقها الخاصة احتفلت مجلة العربي في عددها الجديد (مايو ١٩٨٩) بنجيب محفوظ ، تقدمت ملفاً خاصاً عنه ، شارك فيه نخبة من الباحثين والنقاد والمفكرين .

القمر بوبا



حسان كخمانى

- مؤلفات ألفريد فرج : النار والزيتون - سقوط
فرعون « ضمن سلسلة الأعمال الكاملة التى تصدرها
الهيئة للكتاب الكبير ألفريد فرج .

- « قاضى البهار - ينزل البحر » رواية للكتاب
محمد جبريل ، مع دراسة للدكتور حامد أبو أحمد
بعنوان : قاضى البهار ينزل البحر واستخدام اسلوب
التقرير البوليسى . قدم جبريل من قبل : الأسوار ،
إمام آخر الزمان ، من أوراق أوى الطيب المتننى .

- « الطفل والقراءة » مجموعة دراسات الحلقة
الدراسية الاقليمية لعام ١٩٨٧ . حول الندوة العلمية
بعنوان « الطفل والقراءة » ، التى انعقدت بالقاهرة
١١/١٠ ديسمبر ١٩٨٧ .



المجموعة القصصية الأولى للقصاص ابراهيم فهمى ،
صدرت عن سلسلة « اشراقات » ، مع دراسة للنقاد
الدكتور سيد حامد النساج ، الذى أكد أن المجموعة
« تضم ألواناً من التجارب القصصية التابعة من البيئة
الحلية فى أعماق الجنوب » ، وتصور عالماً منفرداً له طعمه
وراحته الخاصة ، يتقدم فيه الصديق الفنى من خلال
الصديق الواقعى لعالم منفرد له سماته وخصائصه . ورغم
أن الكاتب شديد اللصوق بعالم النوبة ، إلا أنه لم ينس
أدوات الفنان ، وبهارة الدربة ، وتكوين النسيج الفنى
المتداخل بين العلاقات الفنية والانسانية » .

● « غروب الظهيرة » الديوان الأول للشاعر
عباس محمود عامر ، صدر عن سلسلة « كتاب
المواهب » بالمركز القومى للأدب . مع دراسة للنقاد
د . مدحت الجيار .

● « التراث فى مسرح نجيب سرور الشعرى »
دراسة جديدة للنقاد محمد السيد عيد ، صدرت ضمن
سلسلة المكتبة الثقافية بالهيئة العامة للكتاب . يتعرض فيها
النقاد لمعالجات نجيب سرور للتراث - الشعبى والرمضى -
فى مسرحياته الشعرية . وهو أول كتاب مستقل يصدر
عن نجيب سرور ، الذى رحل فى أكتوبر ١٩٧٨ .

● مطبوعات الهيئة المصرية العامة للكتاب

- « قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر »
(١٩٥٢ - ١٩٦٧) دراسة فى حرية التعبير
والديمقراطية فى المسرحيات التى قدمت بعد ثورة
يوليو ١٩٥٢ وحتى هزيمة ١٩٦٧ ، للباحثة نادية بدر
الدين أبو غازى ..

● إنجي أفلاطون : احتفالية وكتيب ●

احتفلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، بأربعين الفاتنة الراحلة إنجي أفلاطون . كما قدمت مجلة « المرأة المناضلة » عدداً خاصاً منها في هيئة كتيب خاص بعنوان « إنجي أفلاطون : ١٩٢٤ - ١٩٨٩ » . ساهمت فيه أفلام كل من : خالد جعي الدين - أبو سيف يوسف - ثريا أدهم - ثريا إبراهيم - جولري أفلاطون - عادل سيف النصر - د . عبد العظيم أنيس - عابدة فهمي - عظيمة الحسيني - فتحة العسال - د . فؤاد مرسى - د . فوزي منصور - محمد سيد أحمد - د . لطيفة الزيات - وداد مري ، مع مقتطفات قصيرة عما كتبه أفلام : إحسان عبد القدوس - زكي نجيب محمود - أحمد بهاء الدين - بنت الشاطئ - لويس عوض - أحمد اسماعيل - رفعت السعيد - كامل زهيري - ليلى القبانى - لطفى الخولى .

إنجي أفلاطون



شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة

المؤلف والأديب اللبناني محمد دكروب ، صدر له مؤخراً كتاب « شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة » .

يتناول الكتاب بالدراسة والبحث والتحليل - النقد والتقاليد - كتابات وإبداع : حسين مروة - توفيق يوسف عواد - غسان كنفاني - ألبرت أديب - إلياس حنازغاري - صلاح جاهين - حنا مينا - بولس غبراسوسيان - رضوان الشهبال - كامل عياد - محمد عيتاني - أبو سلمى - مارون عبود - عاصي رحباني - رفيف بخوري - صلاح كامل .

عن أسلوب دكروب في تناول له لأعلام كتابه ، قال إلياس بخوري :

« مزيج من النقد والسيرة ، من النص وهو يتحول إلى امرأة ، والكتاب وهو يتحول إلى جزء من كتابه . كأن دكروب أراد أن يستعيد لنا ، ليس ذكرياته فقط ، بل قنناته على مزيج الذكريات بالحياة ، ليخرج منهما هذا النوع النقدي الذي يقترب من النقد ليحوّله إلى جزء من الحكاية ، وإلى الحكاية والسيرة لتتحوّل إلى ضوء نقدي » .

■ في العدد القادم ■

- شهادات عن إحيى أفلاطون ، بأقلام : د . سمير أمين — د . فوزى منصور — د . عبد العظيم أنيس — د . أمينة رشيد .
- استكمال ملف الثورة الفرنسية والمجتمع المصرى ، بأقلام : سمير فريد و عطية الصيرفى .
- مائيات صغيرة لعدلى رزق الله بقلم ادوار الخراط .
- ردود مجدى الطيب و عبد التواب حماد على سمير فريد و أحمد يوسف و رد بشير السباعى على د . رفعت السعيد .
- قصص : اعتدال عثمان — رضوى عاشور — محمد البساطى — هشام نقاسم — على حليلة
- قصائد : سيد النحاس — اسلام عبد العاطى — سمير الأمير — عيد صالح — ظبية خميس
- أصوات جديدة : مصطفى عبد الله و الحداثة الأخرى / سيد البحراوى

— رقم الإصدار : ٦٦٧١ / ١٩٨٣ —

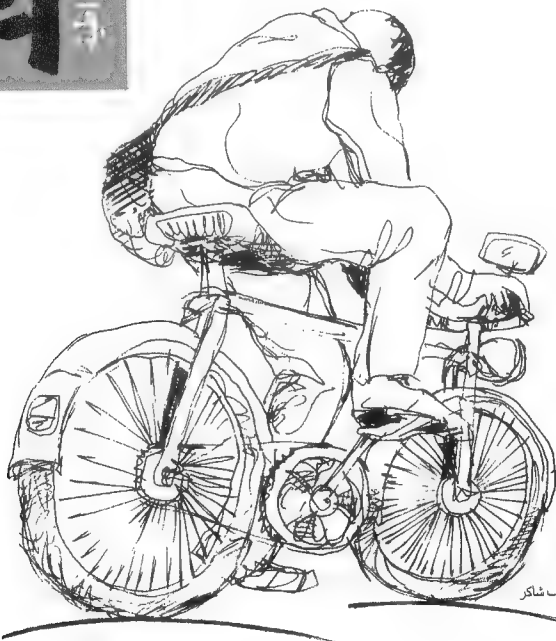
طبع تحت إشراف حركة الأحرار للثقافة والفكر
إصدار: ١٩٨٣ / ١٩٨٣
مادة: ١٩٨٣ / ١٩٨٣
عدد: ١٩٨٣ / ١٩٨٣

أغسطس ١٩٨٩

٤٩

كتابات بأقلام

سمير أمين / عبد العظيم أنيس
فوزي منصور / أمينة رشيد / كمال رمزي
إدوار الخراط / محمد برادة / محمد هيكل





بحث : حنتر للفنان الفسيفس فوسى .

في هذا العدد

- الفصحى : اليهودية والصهيونية فريدة النقاش ■
□ هوامش نقدية : الانقطاع المعرفي د. شكرى عياد ١٣
-
- إنجي أفلاطون : الغائب الحاضر ■

- الصمت ، الأصوات ، المساحات البيضاء د. سمير أمين ١٧
— صاحبة القلب الكبير د. عبد العظيم أنيس ١٨
— صور من إنجي د. فوزى منصور ٢١
— إنجي : في بداية الانبعاث د. أمينة رشيد ٢٧
■ دراسة : سؤال الشهادة الروائية عبد القادر الشاوي ٢٩
□ السبيل التسجيلية في مصر : حصاد عام أحمد يوسف ٤٧
■ قصص : عودة محمد البساطي ٦١
— يريد أن يطعن رضوى عاشور ٦٧
— السلطنة اعتدال عثمان ٧٣
— عقاب رينا هشام قاسم ٨٣
■ قصائد : الموت والأسئلة السيد القماس ٨٧
— قصائد قصيرة ظبية خميس ٩١
— البواكى إسلام عبد المعطى ٩٥
— مالك الحزين عطية حسن ٩٩
— طعم البكاله شوق سمير الأمير ١٠١
□ أصوات جديدة : مصطفى عبد الله والحداثة الأخرى د. سيد البحراوى ١٠٢
□ تواصل محمد روميلى ١٠٨
■ مقالات : مائيات عدلى رزق الله إدوار الخراط ١١٢
— جو المتعذر كفته في نجمة أغسطس ألفتان القاسم ١٢٢
— الدراسة التي أثارت السلفية الحديثة خليل عبد الكريم ١٢٦

■ الحياة الثقافية ■

- رواية عطش الصبار : تجاوز الموت واليومى د. محمد بريدة ١٣٣
— نموذج المشق الصامت عند سيد عويس محمد هيكال ١٣٧
— إنجي حتى : نصيبنا من صاحب المطايا كمال رمزي ١٤١
— رسالة موسكو : نجمة داود تظهر في سماء موسكو يوسف القعيد ١٤٥
— رد على يوسف القعيد سليمان شفيق ١٤٩
— رسالة لندن : مارتن لوتر كننج والجغرافيا الحديثة مجدى نصيف ١٥٣
— رسالة الخراطيم : المسرح المزداني : الجبر والميتافيزيق مجدى النعيم ١٥٧

أدب ونقد

شهيرة يصدرها حزب

التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

٤٩

السنة السادسة — أغسطس ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكيد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد الحسنة طه بدر

د. لطيفة الزيادات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حملي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوي

كمال رمزي

محمد رومي

— □ من كتاب العدد □ —

د. بهر أمين ، المفكر المصري التقدمي ، صاحب الإسهامات الملحوظة في الفكر الاجتماعي والسياسي بالعالم الثالث ، والاضافات الجديدة على الفكر الماركسي بخصوص نظريات التطور في المجتمعات المتخلفة ، من أهم كتبه : التطور اللاتكافي .

عبد القادر الشساوي ، مفكر ومناضل وكاتب مغربي . معتقد منذ سنين بسجن القنيطرة بالمغرب .

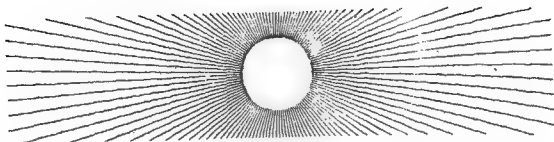
إدوار الخراط ، روائي مصري ، علامة على اتجاه في الكتابة الروائية . صدرت له أعمال : حيطان عالية — ساعات الكبرياء — رامة والتين — الزمن الآخر — أضلاع الصحراء — اختناقات العشق والصباح — محملة السكة الحديد .

إعتدال عثمان ، كاتبة وناقلة . مدير تحرير مجلة « نصوص » . صدرت لها : يونس البحر (نصوص) — إضاءة النص (مقالات نقدية) .

محمد البساطي ، روائي وقصاص من جيل الستينات . صدرت له أعمال : التاجر والنقاش — قدر الغرف المنقبضة — المقهى الرمادي .

طيفة خميس ، شاعرة من الإمارات . صدرت لها أعمال : أنا المرأة الأرض ، كل الضلوع ، قصائد حب ، صبايات المهرة العمانية — السلطان يرجع امرأة حبلى بالبحر . ولها مجموعة قصصية بعنوان : عروق البحر والحنة .

المراسلات : مجلة أدب ونقد — ٢٣ شارع عبد الحفيظ ثروت — القاهرة — مصر ت : ٣٩٣٩١١٤ الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر ١٢ جنيا (البلاد الغريبة) : ٥٠ دولار — (أوروبا وأمريكا) : ١٠٠ دولار أو مايعادلها



افتتاحية

اليهودية والصهيونية

فريدة النقاش

شن الزميل الناقد السينائى « سامى السلامونى » حملة على « أدب ونقد »
لعديدين متوالين فى صفحاته الأسبوعية بمجلة « الإذاعة » .. حيث قال :

« لست أدرى تحت أى شعار ثورى أو تقدمى أو حتى ثقالى أفسحت مجلة
اليسار الثقافية « أدب ونقد » ٢٥ صفحة كاملة فيما يشبه العدد الخاص للهجوم
على نادى سينما القاهرة » وإلى حد نشر هذا العنوان على غلافها « الفاشية الجديدة
فى نادى السينما المصرى » لحساب حملة مشبوهة من جمعية وهمية اسمها « نقاد السينما
المصريين » بمرء أن من بين مجلس تحرير المجلة السيد « كمال رمزى » عضو الجمعية
المذكورة ، وهو طرف أساسى فى معركة شرسة تستهدف تصفية نادى السينما
وإغلاقه تماما بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة ..

ثم يتساءل : فكيف استطاع السيد كمال رمزى أن يفرض رأيه من جانب
واحد على مجلس تحرير المجلة الذى يضم أسماء أساتذة وزملاء أجلاء محترمين ..

فهل حاولوا أن يسألوا عن حقيقة المشكلة المفتعلة ، ويسمعوا الطرف الآخر حتى لا يكونوا فاشيين هم أنفسهم ؟ ..

وبداية فإن المجلة ليست طرفا في أى صراع داخل نادى السينا ، ولكنها طرف رئيسى في القضية المطروحة في نادى السينا حول المطابقة بين اليهودية والصهيونية ، وهى طرف أصيل. وهذا ماوضحه الزميل « حلمى سالم » سكرتير تحرير المجلة في رده على الزميل « سامى السلامى » الذى أرسله مجلة الاذاعة .. فنحن من دعاة التفرقة بين اليهودية كديانة يعتنقها إثنا عشر مليوناً من البشر بينهم ثلاثة ملايين يعيشون على أرض فلسطين بعد اغتصابها ، وبين الصهيونية التى هى عقيدة عنصرية تغذيها الاحتكارات الدولية ويعتقها بعض اليهود المتعصبين . وبإسماها تواصل حكومة إسرائيل إضطهادها وتقتيلها للشعب الفلسطينى . ومانشرته المجلة يتفق تماما مع وجهة نظرها تلك ولم يفرضه عليها الزميل « كمال رمزى » ولم ينفرد بنشره .

ولأننا لسنا فاشيين فسوف نفرد مساحة في العدد القادم للردود التى جاءتنا ، والتى لا يحكى أى منها وقائع مخالفة لما نشرناه ولا يصححها ، وإنما يؤكد الفكرة التى تقف المجلة ضدها على طول الخط ، وقالت عنها وسوف تظل تقول إنها فاشية - أى فكرة المطابقة بين اليهودية والصهيونية والتى لا تخدم النضال العربى والفلسطينى التحررى بعمامة في شئ ، وإنما تسعى إليه أبغى الاساءة .. لأن هذا هو بالضبط ماتريده إسرائيل ، أى القول بأن الصراع بيننا وبينها هو صراع بين الأديان يقوم على حقائق إلهية : يقول الصهاينة أنها وعد الرب لهم بأرض فلسطين كما جاءت به التوراة ، ويقول المسلمون إن اليهود جنس قدر خائن بطبيعته والصراع ضده هو صراع دينى قدرى لن ينتهى إلا بإفناء أحد الطرفين للآخر ، وبالطبع هو في حالة المسلمين إفناء اليهود ..

وهكذا يتشوه الأساس الواقعى الراسمى الأمريلى الذى قامت عليه الصهيونية ، ومازالت تمارس نفوذها بمساندة أقوى دولة أميرالية وهى الولايات المتحدة الأمريكية ، كما تتشوه تحالفاتنا وأفكارنا كلها .

وموقف « أدب ونقد » ليس جديدا على تاريخ اليسار ومبديته منذ نشأة المشكلة اليهودية في فلسطين وحتى الآن . وهو نفسه موقفه المبدئى إزاء قضية الأقليات القومية في الوطن العربى . وإن كانت المسألة اليهودية تختلف من زاوية

كون إسرائيل استعماراً استيطانياً مدججاً بالسلاح النووي وإن كان في ظروف طبيعية مقبلة تتحرر فيها المنطقة من كل أشكال الاستعمار والتبعية والاستغلال ، سوف يعيش اليهود فيها شأنهم شأن الأقليات الأخرى من البربر والإكراد ، لهم ثقافتهم وسماتهم الخاصة دون أن يترتب على ذلك أى تفوق عنصري أو قهري من طرف لآخر .. وهو ما تحققه الاشتراكية وحدها .

هذا هو حلم اليسار وهدف نضاله .. وطن عرقي إشتراكي موحد متحرر من كل أشكال القهر ، يعيش فيه المسلمون والمسيحيون واليهود واللاذينيون متساوين في الحقوق والواجبات ، في نصيبهم من الثروة والسلطة ، تتفاعل ثقافتهم ، التي تدخل الأديان فيها كعناصر مكونة لها ، وليس عناصرها الوحيدة . هذا هو ماتدعو له « أدب ونقد » وتدافع عنه . وستدعو له وتدافع عنه .

كذلك فإن ظهور سمات فاشية في تاريخنا كان من بين مكوناتها معاداة اليهود للصهيونية ، ليس شيئاً جديداً يبرز الآن ، كما برز في معركة غادى السيخ لأول

وسوف الجأ إلى مقتطفات طويلة من كتاب « الدكتور رفعت السعيد » اليسار المصري والقضية الفلسطينية لتبين عدداً من المواقف والوقائع التاريخية التي تكشف وجهى العملة ، أى كيف أن معاداة اليهود وطابعها الفاشي كانت وجهاً آخر للصهيونية مكملها لها بل سنداً ونصيراً .

في ٢ نوفمبر ١٩٤٥ برزت ظاهرة جديدة على مسرح العمل السياسي المصري ربما كانت الأولى من نوعها في التاريخ المصري الحديث ، وهى محاولة بعض الأحزاب السياسية (الإخوان المسلمون - مصر الفتاة) تحويل الصراع ضد الصهيونية والكفاح لتأييد حقوق شعب فلسطين ، إلى عمل عنصري موجه ضد اليهود كبؤس ..

ثم يضيف .. « وبصلاية وشجاعة جابه اليسار المصري هذه الدعاوى العنصرية ، ليس فقط تمسكاً بالجانب المبدئي من سياسته وهو رفض العنصرية بكل أشكالها ، ولا تمسكاً بالتقاليد العريقة لشعب مصر ، وإنما أيضاً إستثماراً لخطورة هذه الدعاوى على موقف يهود مصر أنفسهم . ذلك أن هذه الحملات العنصرية كانت متفقة إتفاقاً زمنياً غربياً بل ومربياً مع تزايد النشاط الصهيوني تحت شهاب اليهود المصريين على الهجرة إلى فلسطين .. ثم وكانت الخطوة التالية التي لجأ إليها اليسار في مجابهة الدعاوى العنصرية هى تأسيس

« الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية » في عام ١٩٤٧ أى قبل اغتصاب فلسطين وكان مؤسسوها جميعاً من اليهود المصريين الذين أخذوا يصدرون النداءات ، ويعقدون الندوات والمؤتمرات وينظمون التظاهرات ضد الصهيونية وضد الهجرة إلى فلسطين وقالوا في بيانهم التأسيسي « إن كفاحنا ضد الصهيونية جزء لا يتجزأ من الكفاح العام لحل المشكلة اليهودية » .

« وتعتبر الرابطة أن الصهيونية هي أخطر حركة ظهرت في تاريخ اليهود . إن الصهيونية عقبة في طريق حل المشكلة اليهودية . والكفاح ضد الصهيونية واجب مقدس على كل يهودى ويهودية ، خاصة وأن تقدم القوات الديمقراطية في العالم يفتح أمامنا إمكانيات حل قريب للمشكلة اليهودية العتيقة » .

وحين أوفدت ادارة جريدة « الجماهير » اليسارية مندوبها لمقابلة سكرتير الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية عزرا هراوى لسؤاله عن أهداف الرابطة - قال هراوى :
- « إن الدعاية الصهيونية المسممة نشطت في مصر أخيراً نشاطاً كبيراً مما يهدد العلاقات بين العرب واليهود ويهدد بتسميم الجو في بلد كمصر عاش فيه اليهود أجيالاً متعاقبة على أحسن ما يكون من الوئام مع زملائهم المصريين » .

ونحن سألنا هراوى ومن هم زعماء الصهيونية في مصر ؟

قال :

- « إن زعماء الصهيونية في مصر معظمهم من كبار الأثرياء ، وأصحاب الأعمال ، وهم يستخدمون سلطانهم وأموالهم للضغط على موظفيهم الإسرائيليين [كان اليهود يسمون في ذلك الحين بالجالية الإسرائيلية] وتهددهم بالطرد ، إن لم يصبحوا صهيونيين مثلهم ، ولذا أصبح من واجب الإسرائيليين الديمقراطيين أن يندروا الجماهير اليهودية بخطور الصهيونية وأن يجمعوا اليهود في حركة قوية مضادة للصهيونية » .

ثم يضيف :

- « بالطبع . فالصهيونية أداة إستعمارية ، تريد جذب جماهير اليهود إليها لتحقيق أغراض الاستعمار بإنشاء دولة يهودية في فلسطين تساعد على تثبيت أقدامه في الشرق الأوسط « وفي نداء إلى يهود مصر أصدرته الرابطة وإختتمته بشعارات واضحة .. فلنستقط الصهيونية ، ولنصلي أخوة العرب واليهود ، قالت أيضاً :

- « إن هذا النداء من رابطة إسرائيلية لتكذيب صريح لإدعاءات الرجعية أن اليهود كلهم صهيونيون ، فهناك يهود ديمقراطيون أعداء ألد للصهيونية والإستعمار . إن الرابطة لتكشف لليهود في صراحة أن مصالحهم متفقة مع مصالح الشعب المصرى - الشعب الذى يكافح من أجل الإستقلال والديمقراطية ، فلن يكفل لليهود سلاماً وإطمئناناً إلا بخلص البلاد العربية من الإستعمار .. »

وكان أن اتخذت حكومة النفاشي التي تمثل أحزاب الأقليات الرجعية قرارا بحل
الرابطة .

« وما كادت هذه الرابطة تنظم صفوفها وتعمل على مقاومة أكاذيب الدعاية الصهيونية
بين جماهير الجالية اليهودية حتى فاجأها الحكومة النفاشية ، هذه الحكومة التي تدعى أنها
حاملة لواء العروبة والوطنية وقامت بحل هذه الرابطة بحجة (لانتضحكوا) .. نعم ..
بحجة : المحافظة على الأمن العام .

إذن فمكافحة الصهيونية غلّة بالأمن العام يادولة الباشا ! أما ترك النوادي والميقات
والاتحادات الصهيونية بأكاذيبها ودعايتها السلف تتشتر وتزدهر ، وتنتشر ماهي معروفة به من
لرهاب ، أما هنا فهو عين المحافظة على الأمن والنظام إذن !! ان الحكومة النفاشية بهذا
التصرف الخزي إنما تساعد على سياسة كبار رجال المال المناصرين للصهيونية في مصر »

هذه مقتطفات من كتابات كتبها يهود مصريون معادون للصهيونية
ودافعوا ببسالة عن موقفهم كما يسوقها الدكتور رفعت السعيد في كتابه .

أما على الصعيد العربي والعالمي فبوسعنا أن نسوق عشرات النماذج
لكفاح يهود ضد الصهيونية ولمواقف شريفة اتخذها هؤلاء من قضية
فلسطين . ولكنني سوف أكتفي بمثل واحد هو الكاتب الأمريكي -
اليهودي « الفريد لينتال » الذي نقد ببراعة وشجاعة الأسس الفكرية
العنصرية للصهيونية ووقف ضد دولتها مناصرا لقضايا العرب في اغفل
الثقافية والسياسية . وهو صريح في دعوته أن اسرائيل لا مستقبل لها إذا لم
تتخل عن الصهيونية .

وفي قلب إسرائيل ذاتها يقف الكاتب والباحث « إسرائيل هالك »
بصراحة وبصلابة مثابرة ضد الصهيونية ، ويكافح جنباً إلى جنب مع
الفلسطينيين من أجل حقهم المشروع في إقامة دولتهم ، ولكي يعيش اليهود
والمسلمون والمسيحيون في دولة ديمقراطية حقا خالية من العنصرية ومعاداة
السامية معا .

[إن معاداة السامية] وماثير السخرية ، أننا نحن العرب ساميون .
هي الوجه الآخر للعنصرية اليهودية - أي الصهيونية - ومعاداة السامية
تقول ببساطة أن الجنس اليهودي هو جنس منحط وقدر بالفطرة ولا بد من
تخليص العالم من شره . وهذا هو المضمون الحقيقي للمساواة بين اليهودية
والصهيونية وخط الأوراق بينها . إن القول بأن كل يهود العالم هم أعداؤنا
- فضلا عن أنه قول يستقر إلى الدقة العلمية - يعني على الوجه الآخر ان كل
المسلمين هم أصدقاؤنا ، ولا أعرف أين سوف تصنف المسيحيين ، وإن كان

لا بد من لفت الإنتباه إلى أن الدعاة الدينيين الجدد يرون في النصارى أعداء للإسلام شأنهم شأن اليهود ويضيفون إليهم الشيوعيين .

ونأق الآن حقيقة أن الأقلية في إسرائيل هي التي تعادى الصهيونية ، وبالطبع لا يمكنها قوانين الدولة العنصرية - رغم ديمقراطيتها المدعاة - من ممارسة نشاط مثير وصرخ تحت راية معاداة الصهيونية . ولكنهم يدعمون الحق العرفي ويجهرون بهذا الدعم بل ويقدمون خدمات انسانية وإعلامية جليلة لانتفاضة الحجارة .

ولأعرف لماذا نريد أن نستثنى المجتمع الاسرائيلي من القانون العام الذى يقول إن الطبقة السائدة تفرض ثقافتها على الشعب كله وتلاعب بوعيه وتغرس فيه مفاهيم وقيماً مضللة وضد مصالحه على المدى القريب والبعيد . إن الاحتكارات الحاكمة في إسرائيل هي جزء عضوى من الاحتكارات الرأسمالية العالمية بل وجزء نشيط للغاية بحكم التاريخ التقليدى للتعامل الطويل لليهود مع المال .. وإن الدعم غير المشروط الذى تقدمه الأمبريالية الأمريكية لإسرائيل خير برهان على هذه الحقيقة البسطة التى يجرى تشويهها كل يوم رغم بساطتها ، عبر أدوات الإعلام والثقافة السائدة في ظل التبعية في بلادنا ومنطقتنا .

* * *

إن موقف اليسار هذا ، كما أسلفت ، ليس طارناً ، ولكنه موقف مبدئى ثابت وشريف وفاء لتقاليدته الإنسانية التقدمية وتاريخه العريق وصلابته في أحلك الظروف ، هذه الصلابة التى تأسست على فكر علمى موضوعى ثورى ونضال متصل ، لم يهدأ حتى في الفترات الفاصلة التى جرى فيها تشويه وعى الشعب باسم الرخاء والسلام الزائف لدى زيارة السادات للقدس ، فحينها كان اليسار وحيداً في الساحة تقريباً يعارض بأدواته البدائية ليعلم أن الصلح المنفرد مع الدولة الصهيونية وبرعاية الأمبريالية الأمريكية لن يجر إلا الهزائم والويلات . ولكنه حتى في ذلك الحين كان يرف بين اليهودية والصهيونية ولم يخلط بينهما أبداً .

« ونحن لن نرمى أشياءنا القديمة عند ركن الشارع » كما يقول الدكتور شكرى عياد في هوامشه هذا العدد ، عن النقاد البيويين الذين يعلنون بدءاً منهجهم من الصفر .

كما أننا نرفض - بنفس القوة - تلك النزعة الكوزموبوليتية العدمية التى تساوى بين كل الأشياء والثقافات العنصرية وغير العنصرية ، بل وتتطوى على إحترار للوطنى والقومى ، وترى في إسرائيل العنصرية واحدة

للديمقراطية وتدعو لإسقاط تعبيرات الأمبريالية والصهيونية من قاموسنا ومن حياتنا ، ونحيل التراب بذلك على الأسامي الفكرى الذى يقوم عليه النضال الوطنى ضد كامب دافيد والتسويات الظالمة بدءا بمقاطعة التطبيع ومساندة انتفاضة الحجارة لآخر مدى ، كضرتكر رئيسى الآن لقوى التحرر العربى .

ومانشده فى هذا السبيل هو تحقيق هذه الوحدة الخلاقة بين الوطنية والأمية ، فالأولى تؤكد خصوصية كل شعب وسماته القومية فى حركتها الدائبة نحو التجدد والتقدم ، والثانية تؤكد الديمقراطية والتقدمى المشترك بين كل الكادحين فى كافة بقاع العالم ضد النهب والاستغلال .

ولن ننجح فى هزيمة التعصب القومى العنصرى الاستيطانى بتعصب قومى عربى أو دينى إسلامى أو مسيحى .

وإن تعميق العناصر الانسانية الديمقراطية فى ثقافتنا هو مهمة جليلة وحالة ولاغى عنها ، لكن يعوق إنجازها باستمرار ذلك الاستسهال النزق للمزج بين الدين والقومية والذى سوف ندفع ثمنه ، وسوف يعطل كفاحنا للوصول إلى مجتمع علمانى مدنى حق .. إذ الوصول إليه ضرورة لاغى عنها ، سواء فى ذاتها باعتبارها محصلة للتقدم الانسانى ودليل عيشنا فى العصر ، أو بسبب ضرورتها الملحة للبلدان المتعددة القوميات والأديان والثقافات مثلما هو حال الوطن العربى ، وحتى مصر وحدها . ولا بد لنا كمتقنين واعين أن ندروس بعق ذلك المأزق الذى وضعت فيه قوانين الفيرى لتطبيق الشريعة الإسلامية البلاد فى مأزق رهيب يهدد وحدة السودان ، ويقدم مبررات للحركة الانفصالية فى الجنوب .

ان الكفاح من أجل مجتمع مدنى علمانى بحق هو عمل ينبغي أن يقوده المثقفون لأن يعوقوه ، وان يواصلوا رسالة عصر التنوير ويطوروا منجزات قادته الكبار فى ميادين الفكر والعلم ، وهى الإنجازات مهددة الآن بتراجع خطير أمام غزو السلفية الدينية التى يماثلها فرسان نادى السينا .

إن شرط قيام هذا المجتمع العلمانى المدنى أن يكون الدين مفصولا عن الدولة ، والمدرسة مفصولة عن الدين فى نظام واحد للتعليم العام كافح من أجله طه حسين وما يزال فى حاجة إلى كفاح أشد وجسارة أكبر حتى يتطور العلم بلا حدود وتتقدم بحرية جميع فروع المعرفة لتتخلص فى خاتمة المطاف من التناقضات الاجتماعية التى تلازم المجتمع القائم على الاستغلال .. ذلك المجتمع القائم الآن فى إسرائيل وفى كل البلدان العربية تقريبا .

فكيف سيدعو المثقفون للتطور الحر للمعرفة وهم غارقون فى الميتافيزيقا .

أما هجومك - أيها الصديق سامي السلاموني - على « جمعية نقاد السينما المصريين » ، فالجمعية قادرة على الرد عليك ، ولكن قولك بأن أعضاءها قد عينوا أنفسهم نقاد سينما . مما اعتبرته جرأة ليس لها مثيل .. فذلك شيء لا يليق .. وإذا نتفق معك في أن النقد السينمائي علم له قواعد وشروط ، ندعوك إلى تطبيق هذه القواعد والشروط على عدد منهم - وبينهم شبان رفيعو الثقافة .. لكنهم لا يجدون فرصا للنشر أو التدشين في جريدة أو مجلة سبارة . وكنا نتوقع منك - كمستول عن بضع صفحات في مجلة الإذاعة - أن تتيح لهم فرصا للنشر لأن تعرض بهم نجرد أن قارئنا واحدا لا يعرفهم .. بينما هناك عشرات الأدعياء ممن أبلى بهم القراء ، ونصبتهم أجهزة الإعلام والصحافة نقادا وهذه واحدة من سمات أزمة الثقافة في مصر ، وإن مجلة « أدب ونقد » لتفخر حقا بأنها فتحت صفحاتها هؤلاء الذين لا يعرفهم أحد ، إذ تعرف قيمة ما يكتبون وتقدره تقديرا عاليا وتعزز به وتسعى لأن يعرفهم الجمهور الواسع بقدر الإمكان ، لأن هذه المعرفة كسب ثمين له وأداة من أدواته في مواجهة الغثالة الإعلامية الرائجة .

إن أسماء مثل كمال رمزي هي غنية عن التعريف - رغم سخريتك - وهو شرف « لأدب ونقد » أن يكون عضوا في مجلس تحريرها .. وثمة أسماء صاعدة وواعدة مثل : أحمد يوسف وسهام عبدالسلام ، وحسن عبد الرحيم وسليمان شفيق وغيرهم ، تعلمت على المستويين الشخصي أو الأكاديمي فنون النقد السينمائي وقدمت كتابات جديدة غنية فيها تملك للمنهج ولها معرفة وعمق مما يشرفنا حقا .

كما أن موقفنا ثابت ودام في حق شتى المؤسسات الشعبية والأهلية (ومن بينها نادى السينما نفسه) في الوجود والتطور ، وفي رفض ومقاومة مصادرتها من خلال الأجهزة الأمنية أو الإدارية .

وأخيراً ..

ربما تقبل الشمس غدا

وربما يقبل الموت غدا

كما يقول الشاعر مصطفى عبدالله الذى يقدمه الدكتور سيد

البحراوى صوتا جديدا في هذا العدد ..

إنما نريد أن تقبل الشمس غدا ...

الانقطاع المعرفي

د . شكرى عياد

سمعت هذا الاصطلاح من بعض النقاد الجدد — وما أكثر اصطلاحاتهم ! — وأغلب ظنى أنه مترجم ، ولو انى لم اقع على اصله حتى اليوم . ومعناه عند نقادنا الجدد أن ثمة حدا فاصلا بين النقد القديم والنقد الجديد . وهم غامضون في تعيين هذا الحد الفاصل ، ولعلهم يستحون منا ونحن مازلنا نعيش بين ظهرائهم أن يدفنونا ونحن أحياء . ولكنهم واضحون جازمون في أنه لا سبيل الى الالتقاء بين النقد القديم والنقد الجديد ، لأن الاختلاف بينهما راجع الى اختلاف اساسى في تصور العلاقة بين النقد والنص المبروس ، أى لما يعنيه النص بالنسبة للنقاد ومبلغ قدره على فهمه وكيفية هذا الفهم ووسائله . أى باختصار الى اختلاف في نظرية المعرفة (الابدستولوجيا) مطبقة على النصوص الأدبية .

وهذا الانقطاع المعرفي يذكرنى بالتغير الكيفى الذى كان يتحدث عن الماركسيون ، أيام شغفهم بالاصطلاحات الجديدة .. إذن فقد حدث تغير كيفى فى النقد ، ولم يعد التفاهم بين القديم والجديد ممكنا . وقد لبثت منذ سمعت هذا المصطلح لأول مرة حائرا بين الخوف والرجاء : أتمنى الا يكون هذا الانقطاع المعرفي محددا يزمن حتى يستطيع امثالنا من القدماء ان يشهروا ايمانهم بالنقد الجديد ويدخلوا فى زمرة ، ولكنى تبنت لسوء حظى ان الانقطاع المعرفى لا يقل صرامة



عن التغير الكيفي ، فكما ان الماء يتحول الى بخار عندما تبلغ درجة حرارته ١٠٠ مئوية بالضغط ، فهناك نقطة زمنية حدث عندها الانقطاع المعرفي ، وقد كان أحدهم صريحا وان لم يكن واضحا عندما حدددها بسنة ١٩٦٧ .

ولم أعرف حتى الآن لماذا حدد الناقد الجديد تلك السنة المشبومة . لعلها تغنى شيئا مهما في تاريخه هو بالذات ؟ ولكن هل اصبح النقاد نرجسين مثل الشعراء ؟ اما بالنسبة لعامة الناس فهذه السنة لا ترتبط الا بعار الهزيمة . فهل يرى الناقد الجديد ان كل من مارسوا النقد قبل تلك السنة يجب ان يعدوا مسئولين عن هزيمتنا ؟ ان كان هذا ما يعنيه فيجب الا يكتفى بالتلميح ، بل يسوق الادلة على صدق دعواه ، وفي هذه الحالة يكون الانقطاع المعرفي عقابا هينا جدا في حقنا ، ويكون قطع الرقاب جزاء معقولا ، والا فالخرق ، والا فلتحرق كتبنا ، وهذا اضعف الايمان .

وانما خمنت ان اصطلاح « الانقطاع المعرفي » منقول عن احد نقاد الغرب المعاصرين - واعنى البيويين بالذات - لاني وجدت اولئك القوم اشد اعجابا بانفسهم ، وازراء على من قبلهم ، بل وتجاهلا لبعضهم بعضا ، مما تعلمناه عن كرام الكاتبيين . وقد كان خصومهم عند بدء ظهورهم يسمون نقدهم « النقد الجديد » ، وكل من له الف بمدرسة النقد الجديد في أمريكا يدرك كم هم مدينون لتلك المدرسة التي نجحت في تحويل النقد عن الاهتمام بدلالة النص على شخصية الكاتب وافكاره ومواقفه الى الاهتمام ببنية النص وصفاتها الجمالية . وربما كان دينهم للناقد الانجليزي رتشاردز - صاحب « فلسفة البيان » وتلميذه اميسون صاحب « سبعة انواع من الالهام » و « بنية الكلمات لمركبة » اكبر من دينهم للنقاد الجدد في أمريكا ، ولكنني لا اذكر - ولعله وهم - اني وجدت اشارة الى احدهما في كتب البيويين سوى مرة واحدة ذكر فيها كتاب « فلسفة البيان » في الهامش . واستنتج من ذلك ان الواحد منهم قلما يشير الى واحد من أصحابه ولو في معرض نقاش (مثلما فعل ريفاتير مع ياكوبسون وشتراوس) . فكأن الواحد منهم يرى في نفسه نبى النقد الذي بعث ليخرج الناس من الظلمات الى النور ، والآخرين متنبئين كذبة . هذا مع ان افكارهم متشابهة جدا ، وان كانت اصطلاحاتهم مختلفة . ولو قارنت بين بارت في مرحلته التفكيكية الاخيرة وبين دريدا لوجدتهما يصدران عن مشكلة واحدة ، ولكن احدهما لا يستأنس بالآخر ، ولكل منهما جهازه الاصطلاحي المستقل . وانما تجد افكار الجماعة ومصطلحاتهم مجموعة في صعيد واحد لدى بعض الباحثين الاكاديميين الذين ينظرون اليهم من الخارج ، مثل كلرز وغيره .

هذا صنيعهم مع انفسهم ومعاصريهم . اما السابقون فتراثهم كله منسوخ بشرية النسي الجديد . من أول كتاب عرفه الناس لبارت كان يقول ان الشعر الصحيح والادب الصحيح لم يبدأ الا بمالارمية وبروست (درجة الصفر في الكتابة) . وفي واحد من أواخر كتبه قسم الادب قسمين : قسما كتب ليقرأ ، وقسما كتب ليكتب ! (أى ان القارئ هو الذى يكتبه في

الحقيقة . والثاني لا يكاد يوجد ، ولكنه هو الادب القيم في نظره ! اما دريدا فقد دمع الثقافة الغريبة كلها من عهد اليونان الى العصر الحاضر بانها « ثقافة كلام » !

وأرجو الا يستنتج القارئ من هذه الملاحظات ان النقاد البنيويين ، ثم السميوطيقيين ، ثم التفكيكيين ، هم جماعة من المهاويس ، فهم نقاد اذكاء ، بلغوا اقصى مدى من التعمق والدقة في تحليل النصوص ، وانفراد كل منهم عن الآخرين بمصطلح خاص هو في نظرنا دليل على حقيقة مهمة : وهي ان الناقد في مواجهته للنص انما يقوم باكتشاف فردى ، ومع أنه يحاول جهد استطاعته ان يستصحب كل الادوات التى تساعده في هذا الكشف ، بحيث يمكنه ان يقول انه « عرف » « حقيقة » النص ، وأصبح بذلك قادرا على ان يعرفه الناس - مع كل هذا الجهد الذى يبذله ليكون موضوعيا في فهمه وتوقفه ، فسيظل التقاؤه بالنص التقاء شخصيا ، لا يصلح لأن يؤدى في صورة اصطلاحية معممة .

ثم ان لكل جديد بهجة ، وللصانع بما صنع ازدهاء واعجاب . ولعلك لا تستعظم قول البنيويين - أو بعضهم - في ثقافة العصور السابقة اذا تذكرت ان الثعالبي قال عن معاصريه من الشعراء انهم جاءوا في شعرهم بالعجائب ، حتى بذوا السابقين من قدماء ومحدثين ! والثعالبي كان يكتب في النصف الثانى من القرن الخامس ، اى في بداية عصور الانحدار كما نسميها الآن !

ثم اننا نلتبس العنز لاقطاب البنيوية - ومعظمهم فرنسيون - من انفتهم ان تطفى الثقافة الامريكية المؤتشفة (حسب اعتقادهم) على ثقافة اوربا العريقة . فهذا سبب كاف لتجاهلهم حركة النقد الجديد التى انبعثت من امريكا . وبعد هذا فهم وغيرهم من أسائدتنا الغربيين إنشاء مجتمع رأسمالى استهلاكى ، يهش لكل جديد ، ويتأثر بالاعلان ، ويعجبه التغير ولو في المظهر .

انهم يرمون أشياءهم القديمة عند ركن الشارع ، ليفسحوا مكانا للسلعة الجديدة البراقة . ونحن في بلادنا الفقيرة تعودنا ألا نرمى شيئا ، وان نستعمل الشيء الواحد مرة بعد مرة ، في غرض بعد غرض . فلا تقلدوهم ، ولا تلبسوا لنا لأمة الحرب ، وأنتم احوج الى مسح الرهبان !



إنجي أفلاطون :

الصمت / الأصوات / المساحات البيضاء

د . سمير أمين

قال بيكاسو انه ذهب الى الشيوعية كما يذهب النهر الى البحر . وكان يعنى بذلك ان وراء الدوافع التي يدعيها البشر كأصل اختياراتهم السياسية - الانتهاء أو المصلحة الطبقية ، إرادة التحرر الوطني ، القناعة الفكرية - هناك عند الانسان الجدير بتسمية الانسان ، توجه طبيعي نحو هذه النتيجة ، وهي الوحدة في ايماننا هذه التي تتفق مع الفضائل الطاقائية للانسان الحقيقي . وكانت إنجي من هذه الطينة . وسارت شخصيتها وإبداعها في مجريهما الطبيعيين ، وكانت عظيمتهما بفضل ضرورة واضحة للقلب وللنفس معا في السير حسب المعنى الوحيد الممكن للعقل المعطاء .

إن أعظم الفنانين وأفضل المفكرين الذين تدفعهم الرغبة المكثفة في الفهم والتعبير ، سرعان ما يشبعون حقلا ما من الواقع ، ثم ينتقلون دون تبذير للوقت الى حقل جديد من اجل فهم رموزه واستيعابه . وتتكون مراحل فن إنجي من هذه الحقول التي اكتشفت جميع أسرارها عبر التعاقب المستمر لأعمالها العظيمة . وعندما كانت وسيلة ما للتعبير قد أعطت لها كل إمكانياتها في العطاء ، كانت تنتقل في اللحظة ذاتها إلى مرحلة جديدة ، مختلفة تماما ، وتشمل مع ذلك ، نهائيا ، ثراء المعرفة المكتسبة في اللحظات السابقة . وتوا كانت إنجي تسيطر على التعبير الجديد ، في وضوح جليل .

وقد اكتسبت المراحل الاخيرة لفن إنجي اقما ، ربما عرفت أنها كانت قد أشبعت كل إمكانيات عطائها الكريم للإنسانية . وكما تُصنع الموسيقى من لحظات الصمت بقدر ما تصنع من الأصوات ، فالساحات البيضاء للوحاتها تصاحب بالضرورة كيفية ألوانها . معا ، تقنعنا توا . في هذه التركيبية ، يعبر الظاهر والباطن عن واقع العالم الحقيقي ، مضيقين للأساسي من الداخل .

صاحبة القلب الحكيم

د . عبد العظيم أنيس

في كتاب « دراسات في الواقعية الأوروبية » للكاتب الجبري الكبير جورج لوكاتش فصل أخير عن مكسيم جوركي بعنوان « الحور » . وفي هذا الفصل يحكي لوكاتش ، في تفسير عمق أدب جوركي ، قصة حوار جرى بين جوركي وتولستوى خلال إحدى زيارات الأول للأخير . وفي هذا الحوار يحكي جوركي قصة من قصص تشرده في شبابه المبكر ، إذ كان يعمل بستانيا لحديقة أرملة جنرال من جنرالات القيصر ، كانت عاهرة في شبابه .

وفي أحد الايام فوجيء جوركي وهو يعمل في الحديقة بأرملة الجنرال تسد بابها وترفض ان تسمح للخدمات اللاق يعملن في منزلها بالخروج وتسيهن بأشنع الشتائم البذئية . وحاول جوركي ان يتدخل بالحسنى لفض النزاع ، لكن أرملة الجنرال استمرت مندفعة في شتايمها البذئية ، حتى فوجى الجميع بها وهي تحلق كل ملابسها وتقول لجوركي « ها أنت ترى أنني أفضل منهن جميعا » !

ولم يتالك جوركى نفسه فأدارها إلى الخلف وضربها ضربا مبرحا ودفعها الى داخل المنزل ،
وخرجت الفتيات . وترك جوركى عمله الى غير رجعة رغم انه كان يتضرر جوعا .

ضحك تولستوى حتى دمعت عيناه عندما سمع القصة وقال لجوركى : « قد لا يستطيع ان
افهم عقلك ، لكنك ذو قلب حكيم ... نعم قلب حكيم » .

وهذا التعبير الذى يرى فيه لوكاتش أدق وصف لأعمق جوركى الحقيقة قد يبدو لنا غريبا ،
فالعوطف هى ميدان القلب بينما الحكمة هى مناط العقل . فكيف يوصف القلب بالحكمة ؟

لكنى فى الحقيقة لا أجد خيرا من هذا التعبير فى وصفه شخصيا إنغى أفلاطون التى عرفت
طريقها الى الحكمة عبر مشاعرها الانسانية ، أحببت الفقراء ودافعت عنهم بكل قوتها ، وفقدنا
برحيلها واحدة من أفضل المناضلات فى الحركة النسائية والحركة الاشتراكية ، وفنانة تشكيلية
يندر ان يكون لها مثال .

عرفت إنغى أفلاطون فى الاربعينيات ، لكنى لم أعرفها عن قرب إلا عام ١٩٥٧ عندما
اقتحمت معى المعركة الانتخابية فى الدائرة السادسة (العباسية) فى ذلك العام ، وقضت ليلة فى
الحجز بقسم شرطة الوابلى مع شقيقتى فتحية بعد المعركة التى قام فيها البوليس بتحطيم سرادق
الانتخابى فى أحد ليالى يوليو من ذلك العام .

ومنذ ذلك الوقت حتى رحيلها اتصلت صداقتنا وتوطدت ، واكتشفت فيها شخصية فريدة
فى إنسانيتها ونقايتها ، فى عمق فهمها للفن ، وفى التزامها بقضية فقراء هذا الشعب ، وهى التى
ولدت وفى منها بلعة من ذهب !

ولقد قضت إنغى أفلاطون سنوات من السجن خلال المرحلة الناصرية كما قضينا ، وعانت
مبثل ما عانينا ، لكنها ظلت على تفاؤها وجيويتها طوال تلك السنوات الصعبة . ولجأت الى فنها من
جديد وهى فى السجن تستعيد فى لوحاتها لحظات حياة من أعماق الناس فى السجون وظلال الطبيعة
من نافذة الزنزانة ... الليل والسماء والقوارب والصيادين .

وعندما خرجت من السجن ... خرجت أصلب عودا وأكثر صقلا لشخصيتها الفنية ،
وقالت انها تعلمت الكثير خلال النضال فى سبيل هذا الشعب .

نعم كانت إنغى فنانة كبيرة ، وسيقول الفنانون التشكيليون الكثير عن فنها وتطور أساليبه .
لكنى اكبره ان تقدم فى صحافتنا كفنانة تشكيلية فقط دون إبراز هذا الجانب النضالى فى حياتها .

وهل يمكن حقا ان نفهم فننا معزولا عن نضالها ؟ إلى لا أعنى اختيارها لموضوعات

لوحاتها فحسب : وإغا أعنى أسلوبها في التعبير كذلك ... هذا الوهج الذي تشي به ألوان لوحاتها الأولى ، وهذا الحزن الخفيف على الوجوه ، والعيون ذات النظرة المتطلعة إلى بعيد ، ثم هذه الثمنمة التي شاعت في لوحاتها الأخيرة وكأنها نوع من الادراك بأن الطريق طويل ، ثم هذا الاحتفال بالمرأة الشعبية المصرية في لوحاتها وكأنه جزء من وعيا بالظلم المزدوج على تلك المرأة في مجتمعنا .

وعلى قدر اهتمامها بالرسم كانت إنجي واسعة الثقافة تقرأ كثيرا وتناقش كثيرا ، وكثيرا ما طالت نقاشاتنا في رسمها بمنزلها . وعندما قامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية كانت إنجي واحدة من مؤسسيها ، وظلت مواظبة على حضور اجتماعاتها الأسبوعية والمساهمة في نشاطها وفي إصدار مجلتها « المواجهة » حتى رحيلها .

ولقد خسرنا برحيلها أعظم خسارة ، وكانت الحسارة مزدوجة لاصداقائها الشخصيين وأنا منهم - لكن إنجي أفلاطون كانت من هذا الجيل - جيلنا - الذي بدأ يجمع أوراقه استعدادا للرحيل ، ويتطلع الى الخلف متساءلا إن كان قد ادى واجبه بما فيه الكفاية !

وأحيانا بدا لي انها كانت تحس في أعماق نفسها بدنو الرحيل . ففي آخر مرة زرتها في المستشفى حاولت أن أسرى عنها قائلا « شدة وتزول » ، لكنها نظرت إلى بعين مفتوحة وأخرى أغلقتها المرض وقالت وعلى شفيتها شبه سخرية خفيفة « الخوف ان أزول أنا لا الشدة » .

وغادرت المستشفى مثقل القلب ، وسافرت الى بغداد في اليوم التالي ، وقلت لها مشجعا وأنا أودعها : « سوف أزورك في المنزل عند عودتي » . وعندما عدت كان المرض قد ثقل عليها ونقلت الى غرفة العناية المركزة ، حتى جاء النبا التيمس برحيلها .

إن المهم الآن هو أن نحافظ على ذكراها من خلال المحافظة على تراثها ... لوحاتها الجديرة بأن تحفظ في معرض دائم خاص بها ، مذكراتها ، كتاباتها الفنية ... الخ .. ولن يغفر التاريخ لاصداقائها ان أهملوا هذه السقولة :

وداعا إنجي أفلاطون .

وداعا أيتها الصديقة المناضلة الفنانة العظيمة .

وداعا يا صاحبة القلب الحكيم .

صور من إنجي

د. فوزى منصور

عرفتها بشكل مكثف في أوائل النصف الثانى من الخمسينات : فى أول فرصة أتاحت للعمل الجماهيرى العلنى على نطاق واسع بعد سنوات القحط والإرهاب السياسى التى ميزت الفترة الأولى لثورة ٢٣ يوليو .

كان الدستور الجديد الذى أعطى للمرأة للمرة الأولى حق الانتخاب والترشيح لمجلس الأمة قد أعلن ، وتقدمت سيزا نيراوى لدائرة مصر القديمة . واشتركت مع إنجي فى عضوية اللجنة التى تكونت لمساندة ترشيح سيزا ، وكانت اللجنة تجتمع ساعات طويلة يوميا تقريبا ؛ ويتفرق أعضاؤها بعد ذلك للقيام بمختلف التكاليفات التى تتطلبها إدارة معركة انتخابية اندفع الجميع إليها بحماس بالغ بعد سنوات الحرمان الطويل من العمل وسط الجماهير .

وقد كانت هناك كل الأسباب التى تبرر أن تكون مشاركة إنجي قاصرة على الأكثر على مستوى التخطيط والإشراف : كان زوجها ورفيق صباها ونضالها المرحوم الأستاذ محمد محمود أبو العلا قد أفرج عنه من أسابيع قليلة بعد حبس طويل قاس شديد القسوة عليه وعليها ، وكانت لها نشاطاتها المتعددة فى مجالات أخرى . لكن ، كما يدرك كل ثورى حق ، كانت أفراحها العامة بالحرية والانطلاق إلى العمل السياسى الجماهيرى هى المعادل الطبيعى والمكمل لأفراحها الخاصة بعودة زوجها الحبيب : لم تتخلف إنجي قط عن اجتماع ، وكانت أول من يحضر الاجتماع وآخر من يغادره ، وأقدر من يقود المناقشة برقة ولباقة وحزم نحو المسائل العملية المباشرة التى تتطلبها الحركة الانتخابية .

كانت تشارك بيديها وفيها فى إعداد البلفطات والملصقات والشعارات ، وكانت تشارك بخبرتها السياسية والتظيمية فى وضع خريطة للتجمعات الجماهيرية والسكانية بالدائرة ورسم

الخطط لتطبيقاتها . وكانت دائرة مصر القديمة تضم إلى جوار الأحياء الشعبية كالبساتين ومارجرجس وغزها حتى « معادى السرايات » . وعندما بدأ توزيع العمل داخل الأحياء السكنية على أعضاء اللجنة ، بدأ للجميع أن « معادى السرايات » هي الحى الطيى لنشاط إنجى — بدأ ذلك للجميع ماعدا إنجى التى كانت سريعة إلى التيه إلى ضالة عائد العمل السياسى لصالح اليسار فى منطقة مثل معادى السرايات ، حتى ولو كان المرشح سيزا نيراوى صاحبة الإسم العريق . وكانت حاسمة فى الإصرار على المشاركة المنتظمة فى العمل داخل أكثر الأحياء شعبية ، ليس بدافع الفضول أو الرومانتيكية الثورية أو حتى محاولة الاستكشاف والتعرف من الخارج على نحو ما يفعل « المستشرقون » الاجتماعيون من بعض مثقفى اليسار وطلاب وأساتذة علم الاجتماع فى جامعاته ، ولكن لأنها كانت تشعر بشكل غريزى تلقائى لا تكلف فيه — ولا أعرف إلى الآن كيف ، رغم كل عقبات النشأة الأولى ، تولد لديها ونما حتى أضاء كل جوانب شخصيتها — أن هؤلاء ، وخاصة النساء من بينهم ، هم « ناسها » وأنها قادرة على الاتصال الفورى المباشر بهم .

باختصار ، كان أول مايشعر به المراقب ، عندما تبدأ تتراجع الدهشة الأولى لسحر جمالها الأخاذ وشخصيتها الرقيقة الآسرة ، هو العجب المزدوج : كيف استطاعت ، وبهذه البساطة المعجزة ، التحرر من كل عقد وتعقيدات المنتمى اليسارى ذى المنبت الأرسقراطى ، وخاصة فى ظروف أنتجت العديد من المثقفين ذوى المنابت البرجوازية الصغيرة الريفية أو المدنية الذين توهوا أن يساريتهم لن تتجلى فى كامل بهائها إلا إذا أحاطوها طول الوقت ومهما كانت المناسبة بنسج حكم الاصطناع من الأصول والصلوات الأرسقراطية ؟

ثم كيف استطاعت ، وهى التى تحولت إلى أسطورة فى حوالى سن العشرين بفضل نضائها فى الداخل وفى المحافل الدولية ، وظلت هذه الأسطورة تنمو بعد ذلك دون جهد أو افتعال منها أو أدنى ممارسة لفنون العلاقات العامة التى أصبحت من لوازم العصر ، كيف استطاعت أن تنجو تماما — على خلاف المؤلف فى مثل هذه الحالات — من أن تصبح أسيرة أسطورتها الذاتية وتتحول إلى ظل تابع لها ؟

ثم مضت أعوام التفاؤل الذى كان يرفض قبول حدود الواقع : أعوام تأميم قناة السويس والانتصار السياسى على العدوان الثلاثى ، وتمصير العديد من المصالح الاستعمارية المكبلة للاقتصاد القومى ، وتحول مصر إلى منارة التحرر الوطنى على المستوى القومى والعربى والأفريقى مضت هذه الأعوام ، وأصبح واضحا لكل من يريد أن يرى أن الماركسيين ليسوا جزءا من السلطة أو على

أطرافها أو حتى مقبولين على سبيل التسامح منها كما كان يقال أحيانا في هذه الأعوام التي لم تشهد قط إفراجا عن واحد من المحكوم عليهم في قضايا التنظيمات الشيوعية ولو بانقضاء نصف المدة أو ثلاثة أرباعها أو بمناسبة الأعياد كما كان يفعل روتينيا بالنسبة لجرمى القانون العام . وعندما وصل الصراع بين الرؤى المختلفة لمستقبل الثورة والوطن العربى الى منعطف شديد الحدة لأسباب ليس هنا مجال الدخول فيها ، أرسل عبد الناصر — دائما الفارس الشهم الذى لم يمدح قط شخصا أحدا من الماركسيين بالنسبة لنوابه نحوهم — إنذارا صريحا فى خطاب على لقاء فى بورسعيد فى ديسمبر ١٩٥٨ لم يكن ينقصه إلا أن يرسل على يد محضر إلى كل ذى شأن ، ثم صدق وعيده فألقى القبض على عدد كبير من قادة اليسار فى منازلهم فى فجر اليوم الأول من يناير ١٩٥٩ .

وكانت الإنجلي من القلائل الذين استخلصوا مغزى هذا الدرس ، وطالبوا بين فهمهم النظرى وحمايتهم العملية . فعندما تكررت الحملة مرة أخرى فى مارس ١٩٥٩ وكان اسمها ضمن قائمة المطلوبين هذه المرة لم يجد طارق الفجر الإنجلي فى منزلها : كانت قد اختفت تماما من محيطها العائلى والاجتماعى ، ومضت تتنقل متكررة بين مدينة وأخرى من مدن مصر ، ثم أصرت على العودة إلى القاهرة لكي تكون قرية من مركز نشاطها السياسى ، واستقرت فى منطقة شديدة الشعبية من أطراف شبرا (ولم ترتكب بذلك خطأ روزالوكسمبرج التى أقامت فى حى شديد البرجوازية لم يرفع أصبعها للدفاع عنها عندما صرعتها جماعات الجين فى ١٩٦٨) واستمرت هناك حتى قبض عليها فى الشارع فى حى روض الفرج متكررة فى ثياب شابة ريفية ، قبض عليها لا خطأ فى حساباتها أو تحركاتها ولكن لوشاية قام بها شخص كان قد وقع تحت سيطرة رجال الأمن .

وأنا أعلم علم اليقين أنه كان فى استطاعتها ، دون مخاطرة ، الحرب خارج مصر خلال هذه الفترة . لكنها رفضت الفكرة ، رغم تساقط الرفاق من حولها واحدا بعد الآخر ، وإدراكها المؤكد أن المسألة مسألة وقت حتى تلحق بهم . ولم أعرف قط ما إذا كان العامل الحاسم فى اتخاذ هذا القرار هو الايمان الذى لا يتزعزع يجلدوى ما كانت تقوم به رغم كل الدلائل المثبتة ، أو الكبرياء الداخلية التى ترفض أبدا التسليم بهذا النوع من الهزيمة ، أو الولاء المطلق لرفاق ورفيقات غيبوا وراء الأسوار ولم تشأ أن تتخلى حتى عن القرب المكافئ منهم . لم أناقشها أبدا فى أسباب قرارها ، فهناك من القرارات المصرية ماتبقى ، وينبئ أن تبقى ، أسبابه مغيبة داخل مكان النفس ، مغيبة حتى عن صاحب القرار نفسه ، حتى ولو كان أكثر الناس رشادا وعقلانية ...

بعد سنوات أربع أو خمس عاد من تبقى من السجون والمنافي عبودة الجيوش المنتصرة المنهزمة : المنتصرة لأن القوة المادية الغاشمة والتفذيب والحرمان الطويل لم تستطع أن تجبرها على الاستسلام

والاستنكار ، ولأن الشعارات التي حاربت تحت لوائها أصبحت الآن على لسان الجميع بل وأصبحت دليل عمل الثورة وميثاقها (قارن بقصة أهل الكهف) ، والمنهزمة لأنها كانت تدرك بحسها الطبقي أو بوعيا العلمى أنه بين الشعارات المعلنة والإجراءات المطبقة وبين التحول الاشتراكي الحقيقي كان يمتد خندق عميق عميق حرمت عليهم محاولة إقامة الجسور من فوقه أو حتى الاقتراب منه إلا ليقول الواحد منهم كلمته عن كيف يمكن رأب الصدع ثم يمضى منفردا ، كل إلى سبيله . وانعكس ذلك جميعه على روابط العائين وعلاقاتهم في كل اتجاه ...

وعندما سقطت مصر كلها — في ٥ يونيو ١٩٦٧ — في هذا الخندق العميق المظلم كانت إنغى في باريس ، ومن هناك كتبت في رسالة خاصة مؤرخة ٢٢ يونيو ، لاشك في أن العديد من أصدقائها في مصر تلقوا رسائل مماثلة لها في الفترة ذاتها ، تعبر عن وقع الهزيمة عليها :

« هذه الرحلة التي كانت تبدو في البداية واعدة وغنية بالتجارب بالنسبة لعمل وتصويري في روما ثم في باريس ، تحولت بعد هذه المؤامرة الوحشية ضد وطننا إلى كابوس حقيقي ومصدر للقلق الدائم . وكما تستطيع أن تتصور ، فإن البعد عن الوطن الذي مر ولا يزال يمر بلحظات على هذا القدر من الخطورة أمر فظيع جدا وغير قابل للاحتال . إن هذه هي المرة الثانية في حياتي التي أشعر فيها بهذه المهانة العميقة ، وأستطيع أن أتصور أيضا ماتشعر به (وإن كان الوجود في ميدان المعركة ، وبين الجماهير ومعها ، قادرا على أن يخفف من هذه المشاعر). في باريس كانت السلوى الوحيدة لي أنني عثرت بالصدفة السعيدة على بعض الأصدقاء: خالد، فؤاد، لطفي ، سيد أحمد.... رغم الموقف الرائع للحكومة هنا وخاصة ديجول فإن المستيريا المناصرة للصهيونية والعرقية سيطرت على الرأي العام والصحافة بشكل مروع ومفهد . كان الشيوعيون وبعض المثقفين اليساريين الذين يعدون على الأصابع واليمين ، وحاربوا كالأسود لمواجهة حملة التشهير التي قامت بها الرجعية واليهود (الذين يبدون كما لو كانوا أصبحوا أغلبية في فرنسا) ، وأنا أقضي وقتي في المشاجرة مع الجميع . ويبدو أن معرضي الذي يبدأ في ٢٨ يونيو تحت رعاية سفير ج.م.ع. سيكتسب بالضرورة طابعا سياسيا أكثر منه ثقافيا. ذلك أفضل ، أليس كذلك ؟ بعد ١٨ سنة من الغيبة عن فرنسا ذلك ولاشك إنجاز ما ؟ طبعاً بمجرد انتهاء المعرض سأعود فوراً إلى وطني العزيز ... »

★ ★ ★

أبريل ١٩٨٩ . استأذنت في الدخول إليها بالمستشفى فأذنت لي . بدا — كما لاحظ أحمد جهاء الدين من قبل — كما لو كان المرض قد زاد جمالها وزادها شفافية . قالت بصوت مهموس : « أيام حلوة وأيام مرة » . ظننت في هذه الإشارة البارة إلى عنوان فيلم كانت في الشهور الأخيرة تتحدث عنه كثيرا بإعجاب ، بشارة العودة — رغم مرارة الإشارة — إلى دنيا الناس ، خارج المستشفى وخارج المرض ، وباندفاع أحق ليست مسوح الواعظ والطبيب . ذكرتني بعبارة ناظم حكمت التي كانت دائما ترددها عندما تقسو الظروف « إن أسعد أيامنا هي تلك التي لم نعشها بعد » . أكدت لها أن الإرادة القوية والتحرر الدعوب كفيلا بالتغلب على كل مابدا من عوارض المرض . ردت عليّ بكلمات ثلاث *pour quoi faire?* . فاجأتني استخدام الفرنسية ولم تكن تلك عادتها معي ، لكن لم تكن هناك كلمات ثلاث باللغة العربية يمكن أن تحمل كل مانبوء به هذه الكلمات . فاجأتني التساؤل ذاته وتاه الحديث بعد ذلك في مسالك شتى ...

في زيارة أخيرة كانت هناك محاولات دعوية من هيئة القريض المحيطة بها لخلق جو بادي الاصطناع من المرح . تذكرت أن لينين ، وكان قد تعرض للاصابة ذاتها في آخر حياته ، كان يشكو من الشكوى من جو المرح المتفائل الذي كان أطباؤه وممرضوه يفرضونه عليه ، وانسحبت في هدوء وعجز.

في السنتين الأخيرتين كانت تتحدث كثيرا عن إقامة متحف يضم أعمالها ، وأظنها ذهبت عدة مرات مع بعض الأصدقاء لمعينة قطع من الأرض يمكن أن يقام عليها المتحف في منطقة دهنشور والحرانية . كان المشروع في ذهنها يتسع تدريجيا لكي يحتوي أيضا على مرسوم يمكن أن يقيم فيه لفترات محدودة الفنانون التشكيليون الذين يستشعرون الحاجة إلى الخلوة إلى أنفسهم وعملهم .

كنت أناقشها في « اقتصاديات المشروع » استجابة لرغبتها ، دون أن أدرك أبدا وجه الإلحاح ، بل والعجلة ، في دراسته ، فقد كنت أشعر أن مرسمها الخاص في منزلها يؤدي وظيفة المعرض الدائم لعملها ، لكن يبدو أنها — رغم انشغالها في الأسابيع الأخيرة السابقة على المرض بمشروع الستائر الداخلية التي ترين أنباء دار الأوبرا — كانت تشعر أن عملها قد اكتمل ...

بعد أن سجلت بطريقتها الخاصة في المراحل السابقة من عملها وعلى هذا النحو الذي لن ينسى أو يمحي أبدا لحظات النضال الاجتماعي والوطني والقومي المتتالية ، كانت قد انصرفت بكل قواها إلى تسجيل مابقى حيا دائما ، ومن ثم موحيا بالثقة والأمل ، من مصر : أرضها وسماؤها ونيلها ونخيلها وجلاميدها الصلبة الصادمة : من سيوة والواحات الأخرى إلى سيناء من حقول الفلاحين في الوجه

البحرى والصعيد الى نجوع أسوان والنوبة ، وكانت تبذر على لوحاتها أقرب ناسها إليها : نساء مصر
العاملات الدعويات الصبورات ، وتغمر ذلك كله بضوء داخلى يطرد كل عوامل اليأس .. إنه —
دون ريب — هو ذات الضوء الداخلى الذى غمر دخيلة نفسها منذ البداية وقاد كل خطى حياتها ...

فى مثل هذا المتحف الحى ستبقى حياة إنجي الفريدة ، التى كانت محكومة كآى عمل فنى
عظيم بضرورة داخلية لافكاك من الاستجابة لها ولاسيبيل إلى الانحراف عنها ، أعظم أعمال الخلق
والإبداع التى قدمتها . وستكون اللوحات التى رسمتها ، وربما بوجه خاص اللوحة أو اللوحان
الكاشفتان الصادقتان اللتان رسمتهما لنفسها ، ثم الفيلم الملهم ذو الإنجازات المأساوية الذى سيجل
لها ولعملها قبل عامين من رحيلها ، مجرد بدايات لمحاولة التعرف الحقيقى عليها ؛ وما أشد حاجة
مصر الآن ، ما أشد حاجة الأجيال المتعاقبة من شابات مصر وشبانها لهذا التعرف .

إنجي أفلاطون : في بداية الإنتاء

د. أمينة رشيد

غيرت بعض الكتب مجرى حياتي ، وبعض اللقاءات ، كان منها تعرّف على إنجي أفلاطون . كنت في سن المراهقة ، في الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمري ، لأتذكر بالضبط . لم أشعر في البداية بألفة تلقائية بيننا . كنت أقرب لأُمها « بولي » التي كان يجمعني بها حب مشترك للكتب والأدب ونظرة ما لكثير من أمور الحياة . بدت لي إنجي في الأول بعيدة ، باردة ، كأنها تسكن برجا من الكمال ، فوق الإنسانية العادية — كانت الفنانة الملترمة والمرأة المستقلة والشيوعية الثائرة : لم أستطع في الأول أن أقرب من الأنسانة .

ثم استوقفتني أسلوبها الخاض في الحديث . كان كلامها قليلا ، ذكيا دائما ، متجاوزاً للأمور السافهة ، لا يعرف الفخمة والثروة . لم تكن أبدا تتكلم عن الناس بصفة شخصية . وكانت مع ذلك شديدة الوعي بسبغزية المواقف وهزلية الأحداث . كان كلامها يكشف الخلل دون أن يمس كرامة أحد . وسرعان ما اكتشفت وراء حجبها النقدي طاقة مبدعة وحيا أصيلا للحياة . وفي لحظة إقتراب مفاجيء عبرت عن عشقها هذا : « لذلك تبدو لي الأخياء هكذا قاسية عندما تؤلّحن الدنيا » . ومنذ هذه اللحظة جمعا دائما الإيمان بالحياة .

اقتربنا في ظروف سياسية خاصة . كانت فترة حرب الجزائر والعدوان الثلاثي على مصر في ١٩٥٦ . عملت مع إنجي في إحدى لجان « المقاومة الشعبية » . وتحوّلت الصورة المثالية إلى امرأة نشيطة ، فعالة ، بسيطة ، فعلها ذكي مثل كلامها ، تستمع إلى الناس وتعرف كيف تقدر حدود الظروف وإمكاناته . لم تعش « اللجان الشعبية » كما أهدرت كل المنظمات الشعبية في تاريخنا الحديث . ومثلت لي التجربة مع ذلك بداية طريق نحو الإنتاء ، تعبر الكثير فيما بعد رغم أنه بقي محوريا في حياتي ، أبعد عنه وأنتزع عنه وأرجع لصوابه دائما — ولعبت إنجي دورا في هذا التاريخ .

في ١٩٥٧ ، عندما اكتسبت المرأة حق الانتخاب ، كان هذا الحق اختياريًا . أى أنه كان على المرأة التي تريد ممارسة حقها الانتخابي أن تقوم بمجهود لإستخراج البطاقة ، كتابة الطلب ، التوجه إلى القسم الخ . فقمنا مع بعض النساء ، ممن تبقيّن من لجنّتنا الشعبية ، بجولات في الأحياء كي نساعد النساء في إجراء هذه العمليات . وقمت بكثير من هذه الرحلات مع إنجي ، نطوف الأحياء شارعًا شارعًا ، ندخل في كل بيت . نتكلم مع المرأة ، يناقشنا بعض الأزواج رافضين أو مشجعين ، ننصحن بعض « الحموات » في لهجة عتاب بأن نرجع إلى بيوتنا ونترك السياسة للرجال . أتذكر عيونًا مليئة بالأمل أو برعشة الخوف ، أتذكر التوهج الذي كان يسكننا ، وبنفوسنا الشهور الصلب بأننا سوف نغير الحياة ، وكنّات الحياة وحدة بلا تجرؤ ، أتذكر السماء التي كانت صافية ، دافئة ، فوق رؤوسنا ، وأملنا يملأ الشوارع ، وأتذكر الإحباط الذي جاء بعد التأتى .. أتذكر إنجي التي أعطت لي يدها في تلك الفترة ، أعطتني ثقة اعتزّزت بها كثيرًا ، ملأتني بالقوة في لحظات الضعف ، أعطتني أملًا في صميم اليأس .

كانت ظروفنا الخاصة متعسرة . توفي زوج إنجي في هذه الفترة ، أو قبلها بقليل ، وكنت أنا قد دخلت الجامعة ، ونضجت بعض الشيء في عملية رفض طبقي أرهقتني وكادت تمزقني . كانت أمور مختلفة تتداخل في نفسي في تلك الفترة ، وساعدتني صداقة إنجي على فرز الأشياء : « سوف تعيشين مع مصريين حقيقيين وسيساعدك هذا على بنائك الأصيل » .

في ١٩٥٩ اختفت إنجي ، بعد أن طُلب القبض عليها . وكنت من القليلين الذين عرفوا مكان مخبئها ، في شقة فقيرة من حي شعبي . كنت « أوصّل » بينها وبين والدتها الأخبار ، الأشياء المادية ووصلت إليها أيضًا ، رغم الخطورة ، كراسيات ، ألوانًا ، لوحات ، كي تستطيع أن ترسم ، وكان عندها رغبة شديدة في ذلك . كنت أقضي معها أيامًا طويلة في مخبئها ، وتمتد الساعات في السهرة . كنا نتكلم في كل شيء : تاريخ مصر ، فائض القيمة ، الاغتراب الطبقي ، أمورنا الشخصية ، مراحل تطورها . فهمت في هذه الفترة أكثر من أى وقت آخر مدى شجاعة إنجي وصلابتها ، وحنانها أيضًا ، كما تأكدت في عشقها للحياة وهي في هذا الظرف محرومة من كل شيء في الحياة . وعندما كنت أتركها وأرجع إلى بيت أهلي في ليالي فبراير اللاسعة ، كان يصاحبني رعب يتسلل إلى عظامي وأنا جالسة في الأوتوبيس الفارغ الذي كان يأخذني من شبرا إلى الإسعاف ، ثم من الإسعاف إلى الزمالك . وفي نهاية الرحلة مع ذلك ، أشعر بدفء لا حد له ، أشعر بأمل يقفز في صدرى ... وعندما قبض على إنجي في مخبئها ، شعرت كأن نورا ما قد انطفأ في حياتي ، نفس الشعور الذي انتابني عندما عرفت خبر وفاتها ... تفرقت طرقنا بعد ذلك ، دخلت إنجي السجن وسافرت أنا إلى فرنسا . ثم التقينا في ظروف أخرى .

وكانت في قلوبنا نفس الشملة وكان نفس المشق للحياة . لكن الحياة كانت قد تغيرت ، اكتسبت نضوجًا وربما ثراء ، لكنها فقدت وحدتها المطلقة : وكان قد شرعها التجزؤ .



سؤال الشهادة الروائية

عبد القادر الشاوي

في مفهوم الشهادة :

قُلْ أن تجد الروائيين العرب من شهد لناقده (الناقد) بحظ من القيمة فيما يصدر عنه من نقد ، بصرف النظر عن أدواته ومصطلحاته الإجرائية أو موقفه الأيديولوجي . وإذا كان الناقد يهيم ، مبدئياً ، بالنص لأنه مجال نقده ، ولا يتصرف بالتحليل النقدي إلا في أجوانه السيمائية ، فإن الروائي عندما يجد في الناقد ضالته تأخذه (الغيرة) على نصه ويطعن فيمن انتهك حرمة ، فيحول الكلام عن مجراه الثقافي إلى خصومة ، جاعلاً من نصه صنواً لذاته ، ومن ذاته رديفاً لنصه . وهذه حالة واحدة فقط ، وقد تكون محدودة الأثر في الوضع الثقافي العربي العام . على أن هناك حالات أخرى أجد ما يدل على بعض منها عندما يكشف الروائي نقاده وقراءه وعموم من يتابع أحوال إبداعه برأى في تجربته الروائية . وإذا اختلف المنطلق تختلف النتيجة بالطبع . فالروائي في هذه الحالة لا يرى ناقداً بعينه ، وإنما مشترطات وضع ثقافي يفرض عليه أن يضىء تجربته الإبداعية ، أو جوانب منها ، وكأنه يجيب على أسئلة مصادرة أو مفترضة ، فيقرر بذلك ما لا يمكن لأحد غيره أن يراه من قرارات ومواقف تشمل مختلف الميادين والقضايا التي تهم تجربته . ولكنني أزعج مع ذلك أن موقفاً كهذا ، بغض النظر عن دواعيه ، يستهدف الناقد إياه قبل أن يكون للقراء ضرباً من البوح أو الاعتراف أو الشهادة ، وآية ذلك أن الناقد

العربي في عرف الروائي العربي - وهو الموضوع لا غيره - يمثل ، من الناحية النظرية على الأقل ، « رقابة ثقافية » ذات بُعد رمزي مُترك . وهو تمثيل عرفي لأن الناس والمثقفين أساساً ألفوا أن يروا في الناقد « دركياً » أو « شرطياً » يترصد أعمالهم ويختلطول على بنات أفكارهم ... الخ . وإذا كان من الحق أن نعتزف بأن هناك ضرورياً وأفانين من النقد لا تختلف في شيء عن (إشارات المرور) بمنهجها المعروفة والمتداولة - وهو ما سهل شيوع الاعتقاد المومأ إليه - فليس الأمر دائماً على هذا المنوال إلا من باب التحليل على أهمية النقد ودوره ، كالتحليل على أهمية الرواية ودورها بالطبع ، في حياتنا الثقافية العامة .

والواقع أن هناك علاقة غير سوية تطبع الواقع الثقافي على هذا المستوى ، فهل يمكن أن نعتبر ذلك مدخلاً لبسط عناصر الشهادة التي يقدمها الروائي ، ضدأ على الناقد ، حول تجربته الروائية ؛ وهل يمكن لهذه الشهادة أن تؤسس خطاباً ذاتياً حول « هوية » التجربة الروائية ، فتحتج من دور الناقد أو تقلل من (فاعلية) نقده ؟

سؤالان سوف يتضح الجواب عنها تدريجياً ، ولكننا نود ، في سبيل تحديد الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية حول معنى الشهادة الروائية أولاً ، وفي مدى اختلافها مع النقد ثانياً . وهو ما يجب أن ننطلق فيه من الاعتبارات التالية :

١ - إن الشهادة (الروائية) مرحلة في تجربة أدبية - روائية ، يصبح المبدع على وعى بها وبأهميتها عندما يحقق قدراً من التراكم يبرر ، هو نفسه ، إنجاز خطاب مفسر ، يتولى ، في عرف صاحبه ، إعلان موقف (مواقف) أو بيان قضية (قضايا) أو ما يشكل في عمومياته وجهة نظر في التجربة الروائية الخاصة .

٢ - والشهادة أيضاً وعى ذاتي بأهمية تحقيق أطوار التجربة الروائية . لأن الروائيين ، كما سنرى ، غالباً ما يرسمون في حديثهم عن ذلك مراحل ويحددون فترات ، بالسلب أو بالإيجاب ، في سبيل إنجاز « كرونولوجيا » دالة بتاريخها وأحداثها .

٣ - ونحسب ، أخيراً ، أن الهدف من الشهادة هو استظهار موقف فكري عام ، يخاله الروائي موضوعياً ، ويقصد به إشعار القارئ بما حققه وأنجزه . وهي محاولة كثيراً ما تأتي مطبوعة بالتصور الذاتي ، يحكمه على وجه الخصوص الموقع الذي يمثلته الرواية في ساحة الثقافة والإبداع .

لقد فسرنا الشهادة على أساس الاتفاق ، ونعني بذلك موقف الروائي من نفسه ، ذلك أنه يطابق هنا بين ذاته وانتاجه وبين تجربته الثقافية وحياته العمومية . أما إذا قلبنا المسألة على وجه الاختلاف رأى في تعارض الشهادة مع النقد (دون أن نعدم وجود حالات اتفاقية بهذا الصدد) ، أو الاختلاف الحاصل بين الرؤية التي يصدر عنها الناقد بوصفه محل النص ، وتلك التي يصدر عنها الروائي بوصفه منتج ، فللمسألة هنا ، كما أرى ، بعض التميز . من ذلك مثلاً أن الشهادة لا يمكن أن تصدر إلا عن الشاهد ، فهو الذي يحكي منظوقها ويضفي عليها طابع الاعتراف الطوعي المحمل بالإشارات المراد تبليغها إلى طرف يعتبر ، مبدئياً ، في (الحيات) ، أو لا يحكم إلا انطلاقاً من المصادر المتوفرة لديه . أما الاختلاف الثاني فإن الشهادة ، اعتباراً لما ذكر ، تتم بطريقة اختيارية .

فهي ليست مملأة من الخارج مع أنها قد تكون ذات مقصد واضح إذا تدبرنا أمرها من زاوية أخرى .
ويصدر هذا الاختيار عن استراتيجية معينة تريد الإقناع أو التوضيح أو الإضافة وربما التميز
أيضاً ، على اعتبار أن لكل شهادة منطقها النوعي الخاص . وهي في الأخير ذاتية بالمعنى الذي
يفيد أنها تحلل ، في التعبير عن مرادها ، من جميع الأعراف المقيدة لحرية القول ، فهي لهذا
لا تصدر عن الذات وكفى ، ولكنها ، بالإضافة إلى ذلك ، تتلون بأحاسيسها وتطلعاتها الواعية
واللاواعية .

الروائي العربي : من التجربة إلى الموقف :

تكلمنا في الفقرة السابقة عن معنى الشهادة الروائية بتعميم مقصود ، وقصدنا أن نجعل للموضوع
إطاراً « شرعياً » يسوغ الحديث في قضية لم تنل من حظ النقد ، فيما أعلم ، شيئاً ذا بال . وإذا
كان النقد الروائي ، نقد الرواية ، قد أوفى في بعض الحالات في تناول مستوى الرواية العربية
وطرائقها السردية وأشكالها البنائية .. الخ بحيث أصبح لها تاريخاً مكتوباً ، حقق قسطاً لا يستهان
به من التراكم المعرفي . فليس الأمر على هذا القدر من التحديد عندما نجعل الشهادة الروائية ،
أو شهادة الروائي العربي ، موضوعاً للبحث والنقاش ، إذ يمكن القول أن النقد لم يعبأ بالمجال النصي
لشهادة على أي وجه من وجوها ، ناهيك عن وظائفها (دفاعية ، اعترافية ، تفسيرية ...)
ومستوياتها . ويخيل إلي أن التفسير المباشر لهذا يرتبط بقلة ما صدر عن الروائيين العرب من
شهادات ، وأحياناً بالظرفية التي تحول الشهادة ، أن وجدت ، إلى تعبير غامض ومختزل عن سياق
التجربة الروائية وطرائقها ومضمونها ولغاتها .. فالشهادة تقليد لم يترسخ بعد كمفهوم ونص سيروى
إذا جاز لنا أن نعتبرها كذلك . ويمكن أن نلحق بهذا التفسير ما يفيد أن النقاد أنفسهم لا يرون في
الشهادة نصاً كأي نص ، حسب تحديد « طُكُروف »^(١) ، يتضمن مستوياته التعبيرية الثلاثة ،
اللفظي (المكون من جميعه العناصر اللسانية الخاصة بالجمل المشكلة له) والتركيب (العلاقة
بين الوحدات النصية) والدلالي (النتائج المعقد للمحتوى الدلالي للوحدات اللسانية) وهو لذلك قابل
لأن يخضع لطرائق التحليل البلاغي والمردى والنيماطيكي . وحتى حين نفر بوجود اختلاف نوعي
بين النص الروائي ونص الشهادة ، وهو اختلاف بنيوي كما أتصور ، فإن ذلك لا ينفى ، بطبيعة
الحال ، ارتباطهما وتشاركهما . على الأقل ، في التعبير عن تجربة واحدة ولو من زاويتين
مختلفتين ، خصوصاً - كما في الحالة التي سنحلل بعض عناصرها بعد قليل - عندما تصبح الشهادة
بمثابة إضاعة خارج نصية ، لا أستبعد مطلقاً أن يستعين بها الناقد في التغلب على مركزات المتن
الروائي .

والواقع أننا إذا قبلنا بالشهادة كنص ، فسنجد فيه من حيث المضمون ، تمثيلاً لا حصراً ، أربعة
عناصر متشابهة :

أ - الموقف الفكري ، بحيث يتوخى الروائي تقديم رأى متميز بالجسم فيما يعرض له من قضايا
تمثل فحوى شهادته . وهو يقول بهذا الموقف ما يعتبره « حقائق » فكرية مستخلصة من تجربته
الروائية كإدعاء ، ومن جوده الاجتماعي كمثقف :

ب - المحصول الثقافي ، بحيث يستظهر من خلاله تأملات ورؤى توحى بالنضج والتفرد . وقد يأتي هذا الاستظهار بصيغ أخرى ، ولكنه يدل في جميع الأحوال على « أسماط » ثقافي مستخلص من تفاعل الروائي مع محيطه وإبداعه وقراءاته . ويمكن الاستئناس في هذا الصدد بما قدمه (ميلان كونديرا) مثلاً في كتابه الأخير^(٢) ، إلى حد أنه أفرد حيزاً من هذا الكتاب لمعجم بالكلمات والمصطلحات والمفاهيم التي تتردد في إبداعه وتشكل مفاتيح تجربته الإبداعية .

ج - وضع اجتماعي ، إذ غالباً ما نجد في الشهادة ملامح من سيرة صاحبها ، يرصد فيها مجمل أو بعض المؤثرات التي صاغت تجربته . ويتعلق الأمر هنا بالأصل الاجتماعي وتجاربه الحياة وكذا بالدراسة والتعلم ، وفي حدود معينة ببعض الاختيارات الفكرية والسياسية التي ارتضاها لنفسه بحكم تفاعله مع الواقع والعالم .

د - السؤال المعرفي ، وهو أساس الشهادة ولب مقولها ، لأن الشاهد يقدم بهذا السؤال مشروع الروائي المأمول . وهو يرتبط لذلك بالأنوات التي يشتغل عليها من الناحية الإبداعية والفكرية ، فكأنه يسطر أمام القارئ المفترض ميثاقاً يرهنه ويسعى إلى الالتزام بفحواه ممارسة وتجريباً .

فالذي يتضح من خلال هذه العناصر أن الشهادة لا يمكن أن تكون إلا وليدة التجربة ، لأنها ليست مرحلة في الاعتراف فقط بل أساسه ومبرره . وتتحدد هذه التجربة بالزمن الفيزيائي (الطولي) كما بالتراكم المعرفي . ولكن الوعي بالشهادة . من خلال هذه التجربة أيضاً . هو وعي بالموقف المتولد عنها : حيالها وحيال القارئ والمجال الثقافي بزموره وفضاءاته .

الروائي العربي : موقف الشهادة

قد يكون في هذه البيانات ما سوف يساعدنا ، بوضوح أكبر ، على تحليل معطيات بعض الشهادات الروائية المنقاة . وهي شهادات يجمع بينها أنها أقيمت في ندوة للرواية العربية عُقدت في المغرب (بين ٢١ - ٢٤ ديسمبر ١٩٧٩) قبل هذا الوقت بأزيد من سبع سنوات ، أشرف على تنظيمها (اتحاد كتاب المغرب) بتنسيق مع (اتحاد الأدباء العرب)^(٣) .

وتستوجب هذه الاشارات ملاحظات أولية لها صلة بالموضوع : فهي شهادات أعدت من طرف أصحابها ضمن تصور مركزي (اتحاد الأدباء) يطرح : قضية الرواية العربية للنقاش بين نقاد وروائيين - باختيار مقصود أو بحكم الأمر الواقع - من مختلف البلدان العربية . ثم إنها عرضت (أي الشهادات) في سياق تناول قضية فكرية - إبداعية (الرواية) لها بُعد « قومي » يراد مناقشتها ضمن واقع التعدد والاختلاف (الروايات العربية) من جهة ، واعتباراً أيضاً لما يؤثرها ويساهم في انتاجها (الواقع العربي ، التاريخ المشترك ، التقاربات الممكنة بين التجارب الثقافية في العالم العربي) من جهة ثانية . وإذا كان مشكل التمثيل يطرح في هذا السياق صعوبة منهجية خاصة ، فإننا سنتعامل مع الشهادات الروائية المقدمة كعينات لها قيمة رمزية في التدليل على مستوى الإبداع الروائي كما يتصوره المبدع نفسه .

سننطلق إذن من تحليل سبع شهادات (روائية) لا تمثل على الصعيد العربي إلا ثلاثة بلدان

(المغرب ، مصر ، لبنان) لكل من : أحمد المديني ، سهيل إدريس ، صنع الله إبراهيم ، إدوار الخراط ، عبد الكريم غلاب ، خنائة بنونة ، عبد الحكيم قاسم . ويلاحظ بالطبع أنه تمثيل جزئي حتى على صعيد البلد الواحد ، ولكنه مفيد كما سيتضح . زد على ذلك أن عامل المجالية ، إذا ما استثنينا سهيل إدريس وعبد الكريم غلاب ، يحمل قدراً من التداخل والتقارب بين الروائيين ، بحكم البداية المشتركة على الأقل (أواسط الستينات ..) ، ثم إن أغلب هؤلاء الروائيين لهم إنتاج مطبوع ومتداول ، وبعضهم حقق لنفسه شهرة واسعة وفرت له ، رمزياً ، مكانة ومركزاً على صعيد الجنس الأدبي كما على الصعيد الثقافي .

١ - عنوان الشهادة الروائية

يحمل هذا العنوان صيغة إشارية للعناوين التي اختارها الروائيون لشهادتهم ، أدنى في توصيف أركان التجربة - الشهادة المقدمة . فإذا انطلقنا من الاختلاف أمكن أن نلاحظ وجوه الدلالية في استعمال أربعة مفاهيم لا تتكرر في أى عنوان :

- نبضات (خنائة بنونة) ، وهو يحيل في القاموس اللغوي إلى مجموعة من الدلالات المترابطة تتباين حسب الاستعمال والسياق ، ولكن أشدها تعبيراً عن المقصدية التي توختها (خنائة) هو القول بالحركة (حركة القلب مثلاً) الدالة على حالة .

- ملامح (عبد الحكيم قاسم) ، وقد استعمله الشاهد في باب الكشف عن بعض مواطن التجربة . وأحسب أنه لا يفارق بذلك سياقه اللغوي المعجمي ، المراد به في هذه الحالة استظهار محاسن التجربة الروائية (وربما بعض نقائصها) ، ويلحق بهذا أن الجمع (م . لمحة) لا يخالف هذا للمرعى إلا من باب التعبير عن التعدد والكثرة .

- شهادة (سهيل إدريس) ، ودلالته الفعلية (شَهِدَ) قوية ومفيدة ، سواء بالمعنى اللغوي الذي يفيد (الخبر القاطع) أو بالمعنى الأوسع عندما يراد به الاعتراف والإدلاء .

- مفهوم (إدوار الخراط) ، ومعناه الأوضح في شهادته لا يتجاوز التصور والإدراك ، لأنه يريد به أشراك القارئ في الرأي الذي كونه عن تجربته الروائية . أما إذا ذكرنا بحثنا عن وجوه الاتفاق ، وهو ما قصدت به أركان الشهادة الروائية ، فسنلاحظ بدون عناء ، أن مشترطات هذه الأركان تتحدد بثلاثة مفاهيم :

* التجربة : وهي الممارسة الإبداعية بالذات وقد امتدت في الزمن ، وهي أيضاً تحوي تاريخاً وبداية زمنية وحصيله فكرية ، فالروائي هنا يقصد بالتجربة عملية اشتغاله المتواصل (أو المنقطع) على اللغة والتخيل والقضاء والشخصية (ات) ، لأنه لا يجب أن يفهم من التجربة أبعد مما تنطوي عليه ، في سياق بحثنا كما في منطوق الشهادة ، من خبرة في التعامل مع حقل فني - جمالي هو جنس الرواية ، يعد بالتخصيص من التجربة وخاصيتها .

* الرواية : وهي مفهوم لجنس أدبي متميز ، لا يعيننا منه الآن إلا سياقه ومحدداته (العربية) . وإذا كانت الشهادة تحيل في هذا الباب إلى رواية (روايات) الروائي ، إلا أنها قد تفيد أيضاً حالة الجنس الأدبي (الرواية العربية) لأن الروائي لا يتكلم عن نفسه بمعزل عن المؤثرات الثقافية والاجتماعية .. الخ التي تحيط به .

* الأنا : والمراد بها ذات المبدع وشخصيته ، فهو ليس اسماً علماً يدل عليه وكفى ، ولكنه أيضاً حالة وجدانية وثقافية .. بوصفه ممارساً ومثقفاً وروائياً .

ومعنى هذا أن كل شهادة (روائية) هي في عرف صاحبها تعبير عن تجربة في نطاق ممارسة جنس أدبي يتولى هو انتاجه وصياغته . . . ولهذا انتصفت الشهادة المقدمة بالاحاطة ولو أنها في بعض الأحيان جزئية ومختزلة ، وبالاقرار . ولكن أيضاً بقدر من التعميم والاطلاق . لأن الروائي لا يعرض آراء وتصورات بل يقرها كاختيارات ، وحقائق ، خاصة ، مدعماً هذا وذاك بمنطق التجربة أو بمعقها وامتدادها أو بإنتاجها المتواصل أو بالخبرة المكتسبة في التعامل مع جنس الرواية .

٢ - مقول الشهادة الروائية

نصل بهذا إلى القول بأن الشهادة في نهاية المطاف ذات منطوق وغرض . فالروائي ، فيما يبدو ، يلزم نفسه بالتعبير عن مشاغله الفكرية وأنوار تجربته وتجريبه بعمامة ، عارضا من خلال ما يقدم به رؤية تسميها روائية . ويتعلق الأمر هنا بمجالات محددة أهمها : اللغة ، التجريب ، الشكل والمضمون ، الواقع ، الذات ، النقد .. الخ .

ويمكن تقسيم هذه المجالات إلى قسمين : قسم بنوي ، يرتبط بالجنس الأدبي الروائي ، وهو ما يسميه (م . باختين)^(٤) ب « المواد » ، وهو في معظم الشهادات : اللغة ، الشكل والمضمون ، التجريب ، الذات . وقسم عرضي ، بينه وبين سابقه تماس ظاهر ولكنه مستقل عنه ، ونعني في الحالات المدروسة في الصراع ، الواقع ، النقد ..

ويمكن القول بأن خطاب القسم الأول يتميز بتعبيره عن مستلزمات التصور الذاتي للمجالات التي يعنى الروائي بإنتاج معرفته بها وحولها ، دون أن يفهم من هذا وجود أى تطابق مميز بين ما يعبر عنه وما يحققه في تجربته الإبداعية روائياً ، (أى في النص) . وينبنى هذا التعبير على التصور وأسلوب التعامل والإحساس ، لأن الشاهد الروائي ، في هذه الحالة ، يقوم من خلال العرض بإختبار أحواله الثقافية والنفسية ، لا إزاء مفهومات مجردة أو خارجية ، بل من خلال (معاناته) لمواده الفنية والجمالية . ذلك أن الإبداع الفني كما قال (باختين) له « مظهران تجريبيان : العمل الأدبي المادى الخارجى ، وعملية خلقه (إبداعه) وإدراكه من الناحية النفسية : الأحاسيس ، التشخيص ، الانفعالات المصاحبة له »^(٥) .

أما القسم الثانى ، فالشاهد الروائي يتعامل فيه مع ظواهر وعناصر ترتبط بعمله وتجربته من باب ارتباطها وتداخلها أيضاً مع المجال الثقافى الرمضى ، ضمن واقع أشمل هو الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى .. لتشكيلة اجتماعية معطاة ، ومع (العالم) بالمعنى الذى قصده (باختين)^(٦) ، ذلك لأن العمل الأدبي ، حتى ودال بطريقة معرفية ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية ، في عالم حتى ودال (ص ٤١) .

فالشاهد الروائي ، بهذا المعنى ، يدخل في حوار متواصل في إبداعه كما في موافقه ، مع ضوابط وجوده بعمامة ، وهو ما يخضع رؤيته لمتطلبات التجاوب مع هذا الوجود ، فاعلاً ومنفعلاً .

ونحن نلمس ذلك في الشهادات المدروسة بصورة تجعل الشاهد أحرص من غيره على كشف مواقفه وآرائه .

٣ - موضوعات الشهادة الروائية

يتسع الموضوع في هذه النقطة ليشمل ما ندرجنا في بحثه قبل قليل ، على أن ذلك سيأخذ وجهة أخرى نروم البحث عن موضوعات الشهادة الروائية كما جاءت في كل شهادة على حدة، مع إيضاح أوجه التقارب أو التشارك بينها جميعاً . وسنعمد منذ الآن إلى وضع جداول بيانية تتضمن ، بصورة مختزلة ، (مفاهيم) أولية نعتبرها بمثابة الكلمات - المحاور في خطاب كل شهادة :

أحمد المديني	
النقد	_____
الكتابة	_____
اللغة	_____
الشكل	_____
الواقع	_____
الرسالة	_____
مجازاة	_____
التفجير	_____
فيض وثرء	_____
تجريب	_____
منمّج	_____
التعبير عن الرؤية المتغيرة	_____

سهيل إدريس	
النقد	_____
الصراع	_____
الذات	_____
الواقع	_____
كراهية	_____
محور	_____
مزية (مقرونة بالشفافية)	_____
أزمة (حرية التعبير)	_____

صنع الله إبراهيم	
الذات	_____
الطفولة	_____
الثقافة	_____
البناء	_____
اللغة	_____
النقد	_____
الروائي	_____
تأكيد وامتحان	_____
منبع ومنجم	_____
تلاقح وانسجام	_____
وحدة الشكل والمضمون	_____
التعدد ، تطابق اللفظ مع المعنى	_____
مجازاة	_____
خيال ، معرفة ، تجريب ، صدق	_____

إدوار الخراط

الحرية	_____	موضوع أساسي
الواقع	_____	اندماج (الوقوف على كثرة العالم)
الكتابة	_____	مسئولية وصدق
الصراع	_____	حرية ، جمال ، حسن
اللغة	_____	أداة ، مَقوم اللا وعي
التقنية	_____	تجربة وموضوع
الموقف	_____	مشاركة ، معرفة

عبد الكريم غلاب

الالتزام	_____	موقف عملي
الكتابة	_____	لتحويل مجرى التاريخ
الشعب	_____	التواصل مع عمومه
اللغة	_____	فن ، وضوح ، واقعية
الانسان	_____	منطلق ، وهدف
الصراع	_____	معركة
الواقعية	_____	الارتباط بالمضمون النصالي
النقد	_____	بلاغة متخلفة

خنانة بنونة

الذات والموضوع	_____	معاينة الداخل والخارج
الصراع	_____	رفض الهزيمة
الواقع	_____	إخضاع (الواقع) للفكر
الذات	_____	اهتمام بالتأثير الداخلي
اللغة	_____	جَمَلٌ شعرية ، تفجير
التجريب	_____	البحث عن بديل ، تعدد

عبد الحكيم قاسم

الحلم والواقع	_____	جدل ، مقدرة إبداعية
العالم الذاتى	_____	الانصات للصوت الداخلى
الصراع	_____	التصدى للواقع
المجتمع	_____	الانحياز
اللغة	_____	السهل الممتنع ..

وتتنمى مختلف المفاهيم المعبر عنها ، كما هو واضح ، إلى حقل التجربة الروائية ، لأنها الموضوع الأساسى للشهادة من جهة ، ولأنها بالمثل ، الإطار التجريبي للممارسة المبدع من جهة أخرى . على أنها تبين أيضاً أسلوب تعامل الروائى مع (الرواية) كجنس أبهى ومع الأوضاع المحيطة به وبها فى أن . وعلى هذا الأساس يمكن اختصارها ، رغم التعدد الشكلى الظاهر فى خمسة : النقد ، الواقع ، الصراع ، اللغة ، التجريب . وإذا استثنينا مفهوم النقد أمكن أن نجد فيما تبقى من المفاهيم (نداعيات) دلالية تنفرع عنها ، ولها فى كل شهادة صيغة معينة ، ولكنها لصيقة بها أو هى ، بصورة واضحة ، مرجعها (فالواقع) عند أحمد المذنبى يتردد باسم (المجتمع) عند عبد الحكيم قاسم ، والصراع عند سهيل إدريس له مضمون مماثل تقريباً عند عبد الكريم غلاب باسم (الانسان) أو (الشعب) . وهو حال (التجريب) عند خنائة بنونة وعند إدوار الخراط ... الخ . على أن هذا التقارب الدلالى بين مستوى المفاهيم المذكورة لا يجب أن يحجب تمايز التجارب الروائية والشهادات المقدمة عنها معاً ، لأن الاختلاف بطبيعة الحال هو مبرر وجودها واستمرارها وفراقتها . بيد أن الاختلاف هذا ، مع ذلك ، يجعلنا نفترض مقدماً أن المجال الثقافى فى العام الذى يتواصل معه الروائى على مستويات متعددة ، سواء على الصعيد المحلى أو على الصعيد العربى ككل . يشكل بالنسبة لمختلف التجارب الروائية وما قيل فيها من شهادات سياقاً واحداً فى تعدده ونسقاك متكاملأ فى اختلافه وتناقضه أيضاً .

أما إذا انتقلنا إلى دراسة المفاهيم فى حد ذاتها فنسجد بينها ، كما أفترض ، ما يميزها عن بعضها بحكم انتمائها إلى حقل معين ، وما يجمع بينها بحكم ارتباطها بتجربة الروائى فى علاقته (بالعالم) . وأول ما يمكن ملاحظته لذلك هو أن (اللغة) و (التجريب) مفهومان جنسيان (يحددان علاقة الروائى بالنوع الأدبى) وأن (الواقع) و (الصراع) مفهومان إيديولوجيان (يرسمان علاقة الروائى بالتناقض على صعيد الواقع والمجتمع) . بينما يمثل النقد مفرداً مفهوماً جدياً يصور علاقة الروائى بالثقافة . ويمكن بيان ذلك فى جدول على النحو الآتى :

اللغة / التجريب	— مفهومان جنسيان —	نوع أدبى
الواقع / الصراع	— مفهومان إيديولوجيان —	التناقض
النقد	— مفهوم جدالى —	ثقافة

ككيف يتجلى ذلك فى الشهادات المقدّمة ؟



١ - اللغة :

يربط أحمد المديني بين اللغة كأداة تواصلية وبين ما يسميه « بالرؤية الابداعية للمجتمع والعالم » بحيث تقوم هذه الرؤية (ومبناها من المصادر الثقافية) بتوجيه اللغة وتنظيم نسقها . وهو يأتي بهذا الرأي للرد على خصوم تجربته الابداعية التي جعلت من اللغة أداة التجريب الروائي . وهو إذ يرفض لنفسه تصنيفاً أدبياً محدداً (رومانسية ، واقعية ، رمزية) ويعيب على من أطره فيه غرابته وشذوذه ، يتحول للكلام عن نفسه كمبدع يتفرد « بالفيض اللغوي والثراء اللفظي .. » . فالمديني لا يتعامل مع اللغة كحقل دلالي بل كمعجم ، ولهذا أكد بصورة خاصة على دور (الكتابة) في تفجير هذه اللغة ، أي في الخروج عن قوالبها الجاهزة دون أن يعطى لهذا الخروج أي بُعد معرفي .

أما صنع الله ابراهيم فيعطى لتجربته اللغوية مفهوماً يقترب ، في حدود معينة ، مما حدد به (باختين) أسلوب الرواية ولغتها (٧) ، خصوصاً عندما ألح على « التعددية الأسلوبية » (نجمة أغسطس) ، ولكنه في مستوى آخر يقترب بهذا المفهوم من الطرح البلاغي العربي الكلاسيكي (تطابق اللفظ مع المعنى) ووجه الاختلاف الحاسم بين المديني وصنع الله يكمن ، بالتحديد في التمثيل الشخصي لدور اللغة ووظيفتها عند كل واحد منها بحيث يركز صنع الله على « الأسلوب التقريري » والابتعاد عن « التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية » .

ولا يقتنع المديني إلا بالتفجير . ويمكن أن نرى فيما يقرره إدوار الخراط عن اللغة موقفاً وسطاً بين (التعدد / صنع الله) و (التفجير / المديني) ، لأنه أضفى عليها طابعاً ذاتياً ربطها بذاته وحياته (علاقة تشابك حياتي) . ثم حولها إلى مفهوم من

مقومات اللاوعي ، لكنه لم يغفل طابعها التواصلية كأداة (اللغة هي الأداة) وجعلها بالنسبة للكاتب

(خامة) يُصَوِّغُ منها عمله .

ويتضح المفهوم اللغوي « العملى » والأحادى فى نفس الوقت عندما يبرر عبد الكريم غلاب حرصه على (العربية الفصحى) كأداة للتواصل ، بدورها فى (التكوين والتوعية) . وهكذا استبعد بصورة طبيعية ، ماعداها من « اللغات » وهو موقف يستهدف (العامية) من جانب ، ويمتد أيضاً إلى خلفية إيديولوجية وسياسية من جانب آخر ، عبر عنه بوضوح لا مزيد بعده عندما قال : « الفن الذى لا يحدث توتراً مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فن زائف » . ولذلك وجدناه يحمل اللغة (كأداة إنجاز فى هذه الحالة) ما عبر عنه بالوضوح والواقعية . ويختلف الرأى عند خنائة بنونة ، إذ تحقق قدراً من التوازن بين فهمها لدور اللغة / الأداة واللغة / الذات ، ويعود ذلك ، كما نقول ، إلى تمرسها المبكر بالتجريب اللغوى واعتبارها للطرف المتلقى (القارئ) بوصفه (حالة) وجدانية ، وهو ما حققته فى تركيزها المتواصل على « الجمل الشعيرة القصيرة » كأسلوب لاختزال المعانى ، و« كطاقة مفجرة للواقع » ، مراهنه بهذا وذلك على دفع « القارئ إلى عملية التهديم » ، ذلك لأن التواصل باللغة ليس إلا مرحلة فى اتجاه (الفعل) بها . ونجد عند عبد الحكيم قاسم اعترافاً واضحاً بأنه يستعمل اللغة كأداة بين التعقيد والمسهل ، بحثاً عن وسيط لسانى يصل بإنتاجه إلى « دوائر القراء » ولكنه لا يجعل من هذا الوسيط (مفخرة) للتجريب والتفجير كما لمسنا عند المدينى وخنائة بنونة . مما دفعه إلى الربط بين اللغة والتجربة الفنية (الروائية) والنمو الطبيعى الذى يحققه المبدع « بدون تكلف » فى ممارسته لهما .

٢ - التجريب :

ويمتقى التجريب أهميته من أن الروائى يجد نفسه أمام عالم بنائى يحتاج إلى الاجتهاد والخلقة حتى يحقق بفعله فيه قدرة على الإبداع والتميز . ولا ينحصر هذا التجريب فى البحث عن شكل ومضمون جديدين لجنس أدبى متداول ومؤسس (الرواية) ، بل فى تكوين رؤية جديدة أيضاً . ويرتبط التجريب فى الشهادات المدروسة بالشكل الروائى أو يفهم كذلك على الأقل . إذ يعتبر المدينى أن « التجريب ليس عملية منفصلة عن رؤية الواقع والعالم » ولذلك فقلب الشكل « ليس صنعة » بل عملية تتولد عن انقلاب فى التصور المائد « للحياة والموجودات والعلاقات .. » . أنه بهذا المعنى علمية داخلية تستند إلى فهم عميق لجدلية الجنس الروائى على صعيد الشكل والمضمون ، بحيث يصعب انتاج شكل جديد إذا لم يقترن بمضمون جديد هو الآخر ، والعكس صحيح . ولا يزيد سهيل إدريس عن القول بأن « الرؤية الموضوعية » للواقع والموجودات هى التى « تفرض » الشكل ، غافلاً فى حقيقة الأمر عما يكون تسميته ، معارضة ، « بالرؤية الذاتية » للمبدع ، وهو حجر الزاوية فى العملية التجريبية كما أعتقد . وإذا كان صنع الله إبراهيم قد افترض للتجريب ، خلافاً لذلك شروطاً لا يكون إلا بها كحرية الخيال والمعرفة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور والصديق ، فإنه يقرر بذلك جزءاً مما ابتدعه تجريباً فى بعض أعماله (نجمة أغسطس مثلاً) ، ولكنه لا يصل بذلك إلى ما يتطلبه التجريب حقاً من قدرة على الابتكار والتميز فى سبيل تحقيق جدلية لا تسبغ إلا من أوتى رؤية جديدة ونفاذة لذات وللعالم ، ونعنى بذلك جدلية الشكل والمضمون .



وقد قصد إدوار الخراط شيئاً من ذلك عندما أشار إلى مصادر أدواته التقنية وبحثه التجريبي مركزاً إياها في مفهومين مترابطين أى (الكيفية) و (الموضوع) أو ما عبر عنه بـ « كيفية تخليق التجربة الروائية » وموضوع التجربة نفسها . والأهم من ذلك أن إدوار الخراط يجعل للتجريب مستندات ضرورية وأساسية لا يتأتى إلا بها كقوله (بالإيمان المحرق بحرية الإنسان) و (الحس المعذب بالقهر واللفه اللاعبة نحو الصدق ...) . ولا يتجه غلاب وجهة أخرى إلا من باب اقتران التجريب لديه بما دعاه بـ « التأصيل » أى محاولة بناء شكل روائى يأخذ من التجريب ما يحقق له « وطنيته » و « قوميته » ، لأن عبد الكريم غلاب يطرح التأصيل ، مبدئياً ، فى مقابل (الاقتباس) . وقد جاءت شهادته على هذا المستوى محملة بانتقادات مسببة حول مختلف اتجاهات الرواية المعاصرة . وفكرة (التأصيل)، فى هذا الباب توازى معضلة البحث عن شكل روائى متميز لا يقتدر بخيره إلا فى جنسيته . واكتفت خناتة بنونة بتناول الشكل الروائى فى حد ذاته من زاوية البحث عن بديل له والتحرر من البناء المعمارى العام والتركيز على التعدد (أصواتاً وأرضيات وطروحات ..) وتداخل الأزمنة .. الخ .

٣ . الواقع ؛

ويُعرض الواقع فى معظم الشهادات فى مقابل (الخيال) . وكذا فى التعبير عن « حقائق » الوضع الاجتماعى والسياسى وغيره ، فهو ليس مفهوماً نظرياً وفتياً ، ولكنه محيط من العلاقات العامة يشجع حول الشاهد الروائى ما يمكن تسميته بالمعيش اليومى والحياتى ، ولذلك فبعلاقته به هى علاقة انتماء ومعاشة ومعاناة أيضاً . والاختلاف بين الشهادات فى رسم هذا الواقع وتفصيل مجالاته وبينه وبين النص الأدبى الروائى يبدأ من هنا . إذ يقر المدينى بعدم وجود أى نص « خارج الواقع ولا أى نص منفصل عن زمن الرواية المتغيرة » ، ولكنه فى نفس الوقت يعطى للكتابة وجودها الخاص واستقلالها الذاتى ، ولا تتأثر هذه الكتابة - النص بالواقع إلا بمقدار ما يتأثر الروائى بمحيطه

فهو موجود ونصه كذلك في استقلال وتداخل لا ينفصلان . ولكن سهيل إدريس يربط الواقع بطواهرة وبصورة خاصة بما يعانيه الكاتب فيه (أزمة حرية التعبير مثلاً) ، بحيث لا يرى للروائي (الكاتب) مخرجاً ، مثله في ذلك مثل النص ، إلا بقبول التحدى . وهكذا يأتي الانخراط في الواقع مقروناً بتجاوز الكاتب للمعضلة التي يعاني منها أي بتوفير مناخ حر يسمح له بالتطور ويجيز لكتابته أن تحققه بدون قيود . ويبلغ هذا الموقف بصيغة أخرى درجة من الوضوح عند إدوار الخراط ، خصوصاً عندما يضع فارقاً بينه وبين الواقع المبيشر (الفوتوغرافى)

والواقع الحيائى (أو ما سماه بكثافة العالم) . فهو بقدر ما يرفض (رواية التسلية) و (رواية الشعار) و (رواية الضياع في مفاة اللفظ) . يسلم بدون تردد بأن الرواية يجب أن تنف على (أرض الواقع) وهدفه من ذلك (أن يكون العمل الفنى هذا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية) . ومثل هذا الرأى نجده عند غلاب بصيغ إيديولوجية حادة كإختيار أولاً لأن غلاب يعتبر نفسه من أنصار الاتجاه الواقعى (الواقعية الجديدة التى ترتبط بالمضمون النضالى للإنسان العربى) ويرى للكتابة أيضاً إسهاماً فكرياً (لتحويل مجرى التاريخ) فضلاً عن إيمانه بالإنسان (كمطلق وهدف) فغلاب يعطى للواقع بعداً نضالياً ويجعل الكتابة الروائية أداة (للتوعية) .. الخ . وهو أيضاً ما تعبر عنه خاتمة بترنة بانفعال واضح ، وخصوصاً عندما تقرر بدون تدبر أن مسعاها فى الكتابة الروائية يتمثل فى (إخضاع الواقع للفكر) . أما عندما تناصر (القوى المظلومة) وتريد (الانتماء إلى الأرض لمعيشة الواقع) فهى لاتخرج بذلك عن الاطار العام الذى أبرزته الشهادات الأخرى . ومع أن عبد الحكيم قاسم يتكلم عن مثل هذه الأهداف بتواضع ملحوظ (كقوله بالانحياز للناس البسطاء ، ومحاولة الالتصاق بواقع الناس) . إلا أنه يضى على ذلك (جدلية) رآها فى علاقة الحلم بالواقع وينهض هذا الجدل على المقدرة الإبداعية التى يتعلّى بها الكاتب فى سبيل صياغة واقع متخيل ورمزى يتجاوز الاستنساخ والمباشرة .

٤ - الصراع :

إذا كان الواقع ، كما اتضح ، يعنى (المعايشة) فالصراع يكشف عن التناقض : فى علاقة الروائى بنفسه وفى علاقته بالعالم من حوله . وقد وجدنا الواقع أيضاً فى مختلف الشهادات سيافاً ومحيطاً للوجود الشخصى وللإنتاج الأدبى الروائى ، بينما لا يمكن للصراع أن يكون إلا فى نطاق تشكيلة اجتماعية معينة . ويشير أحمد المدينى بشئ من الغموض ، إلى ذلك عندما يصوغ للرواية (رسالة) (كخطاب من الإنسان للإنسانية) ممثلاً فى كتاباته ما يعتبره (زمن الرؤية المتغيرة) ، أو تصورات اختيارية تحدد مقصدية إبداعية من الناحية الإيديولوجية . بينما يحصر سهيل إدريس فكرة الصراع فى ذات المتقف وفكره . وهو ينطلق فى ذلك من تجربته الذاتية التى حكمت مقولة الصراع فى التعبير عن التمايز والاحتكاك من جهة ، والتناقض من جهة أخرى ، ضمن دائرتين حضاريتين مختلفتين : الشرق والغرب (كما فى الحى اللاتينى) أو فى إطار تجربة اجتماعية واحدة : بين الأجيال (كما فى الخندق العميق) . زد على ذلك أن سهيل إدريس يصرح بمحورية فكرة الصراع فى أعماله ويعتبر نفسه ممسوساً بتناقضات الحياة (باعتباره إنساناً عربياً يعيش كل لحظة من لحظاتها ..) . ويميل صنع الله إبراهيم إلى اتخاذ موقف خاص من الصراع دفع إليه فى نطاق (تجربته السجنية) وأجبهه على نفسه بعمد . وغاية هذا الموقف أن يعمل على ذكر



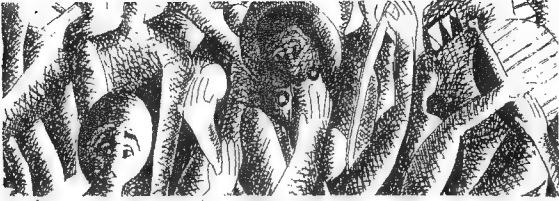
عبد الحكيم قاسم

الحقيقة ، متسلحاً في ذلك ب (العلم والتجربة) [ماركس وفرويد] . أما إدوار الخراط فخطابه واضح في هذا الباب ، لأنه ينطلق من قناعة صريحة بالمستقبل وإيمان عميق بالإنسان مأخوذاً بالحرية والعدالة والجمال (ونشوة الحس) . فالتقارب بين صنع الله والخراط يخفى « ممسلة » يعتمدهما كل واحد منهما في التعامل مع الصراع ، وتعنى بها مناصرة التقدم ونشيدان التغيير . ولعل عبد الكريم غلاب ، لوضوح رؤياه السياسية ، أبرز من يغلب من شأن الممسلة المذكورة ويذيع غرضها التعبوي المكشوف ، لأنه يضيف على (العالم) - كما يتصور حركته وتناقضاته - وضوحاً ومعقولة ، يمثل ما يخلص إلى ضرورة المواجهة المفروضة على الإنسان العربي من طرف الاستعمار والصهيونية ، وهو في هذا ، كما يصرح بذلك جهاراً ، يؤمن بالالتزام (الحقيقي - العملي بواقع الشعب) ، ويرى في الإنسان بكل أبعاده ، عماده وغاية كفاحه .

ويأخذ الصراع عند خاتمة بنونة وجهة (جنسية) جعلها في المنطلق تتحرر (من تقليدية وأخلاقية النظرة إلى الأنثى) . ثم حولها إلى الرافع العربي العام ، فوقفت ضد (الهزيمة) و (المجتمع المهزوم) ، ثم استخلصت ، بكل يسر ، أن التحرر رهين (بالبندية والعلم والتقنية والإعلام الصحيح) . وأحسب أن عبد الحكيم قاسم لا يشذ عن هذه القاعدة ، بل وقد نجد عنده نبره عالية في فهم مكونات الصراع . خصوصاً عندما يصرح بأن (لحظة ميلاد الكاتب تعني لحظة ميلاد موقف معارض للمسلطة) ، فضلاً عن وضوح رأيه في التصدى (للواقع) عملاً بالفهم الإيجابي للحقيقة البشرية كما يقول .

٥ . النقد :

أما النقد فتختلف شهادة الروائي فيه باختلاف حظه منه ، وكذا بتباين مستويات التعامل النقدي . والمشكل الذي يثار هنا هو في مدى (صلاحية) الحكم الذي يصدره الروائي على النقد بتعميم وإطلاق . إذ لا تكشف الشهادات عن نوع معين من النقد يراد تسفيهه متطلقاته والحكم على أدواته



الإجرائية وأساليبه النقدية ، فيما يصدر الشاهد ، في حقيقة الأمر ، عن موقف حيال ناقد أو نقاد بالتخصيص . ولذلك تبدو المفارقة بين ما يُقال في النقد الروائي بعمامة وما لا يُقال في اتجاه من اتجاهاته على قدر من المغالطة والتضليل . وهو ما جعل مختلف الشهادات تتفق في غرض دعائي موجه لا يعترف بالنقد أو يحمله إسقاطات غير مستماعة .

فهو عند المديني مطبوع (بالخرابة) و (الشذوذ) ، بل ولا يعترف لأصحابه بأهلية الوجود . ويعبر سهيل إدريس عن (كراهيته) لكل ما « يشرعه » النقاد ، أو يحب منهم على الأقل . (ولو بنرجسية) - أن يتعاملوا مع إنتاجه الروائي كما يشهد بذلك نفسه ، أي « الروائي الذاتي - الموضوعي في وقت واحد ، وه الملتزم - الحر في وقت واحد » و « الواعي وغير الواعي في وقت واحد » ، حتى أننا نجد في رأيه نفحات من فلسفة وجودية محوَّره يمكن صياغة « مقولاتها » - باجتهاد - في هذا النطاق بالقول : تنتهي حرية النقد حيث تبدأ حرية الروائي . ويرى صنع الله إبراهيم أن العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين علاقة غير سوية ، فالناقد (لا يوجد عنده سوى الخطاب الموجه للقارئ وحده) ، بينما ينتظر منه الكاتب (بلورة للمشاكل التي اعترضته في عمله) . ويتصور غلاب أن النقد العربي يعاني (من أزمة خطيرة) .

بحيث أصبح (بلاغة متخلفة عن الإبداع الروائي) . وحتى حين لا نجد رأياً صريحاً يستهدف النقد والنقاد ، بالسلب عادة ، ففي معنى الشهادة ما يُراد به ذلك على لسان الروائي والإيجاب طبعاً . أي أن الشهادة تتحول إلى خطاب نقدي فيما يجب للنقد أن يكون عليه (خيانة بنونة ، إدوار الخراط ، عبد الحكيم قاسم) .

يستفاد من هذه الآراء أن حدود الاتفاق والاختلاف بين الشهادات المدروسة تتقارب في نقط وتتباع نسبياً في أخرى . ومرد ذلك بطبيعة الحال إلى تنوع ظروف كل تجربة روائية على حدة ولأوضاع كل روائي في حد ذاته . ومع ذلك ففي هذا القول بعض المبالغة ، لأن الاختلاف الحقيقي بين هذه الشهادات لا يمس إلا درجة الرأي من حيث الوضوح أو التماسك أو الصراحة ، أما في غير ذلك فقد يكون من باب أولى إلقاء الاعتبار إتمام أكثر من نقطة جاء الاتفاق حولها بصيغة التكامل والانسجام . ولنا أن نتابع ذلك في الجدل التالي :

اللغة كأداة = التواصل

اللغة كذات = التطوير

الشكل كبناء = تغيير الرؤية

الشكل والمضمون = جدلية

الواقع كنص منخبل = انفصال واتصال

الواقع « كنص » معاش = تشابك وتداخل

الصراع كموقف = اختيار

الصراع كحقيقة = معاشية

فإذا أعدنا ترتيب المفاهيم على ضوء حقولها المعرفية (أى اللغة والتجريب كمفهومين جنسيين ، والواقع والصراع كمفهومين إيديولوجيين ، والنقد كمفهوم جدالي - ثقافي) فيمكن بمقدورنا أن نلمس مواطن التكامل والانسجام المذكورين في أكثر من نقطة ؛ إذ أن كل روائي ، حسب منطوق شهادته ، يشتغل في إطار « نظام » معرفي ينتج أفكارا ومواقف ذات دلالات متقاربة وأحيانا متطابقة ، وذلك بصرف النظر عن التناقض الملموس الذي يمكن أن يوجد بين الروائيين أنفسهم وعلى مستوى تجاربهم بالذات وكذا في تطور أو تخلف إنتاجهم الإبداعي .

وبناء عليه نتساءل : ما هي الشروط العامة التي تجعل من شهادة الروائي خطاباً يحمل تيمات متقاربة وتعبيراتها الدلالية متجانسة ؟ . ثم ، هل يمكن العثور على حالة مماثلة على مستوى الإنتاج الروائي الذي يبدعه كل روائي على حدة ؟

سؤالان ينبني أولهما على تطابق ظاهر درسهما ، وثانيهما على مفارقة مفترضة سنعرض لها بعد قليل ، وسنحاول الجواب عنهما في ملاحظات مختصرة .

أولاً : إن الشهادة ، كما حللنا مختلف جوانبها ، خطاب موجّه ومقصديته إعلامية بدون شك ، لأنه يتغيا إحاطة القارئ بمضمون التجربة الإبداعية منطلقاً وأدواتها والموضوعات المؤلفة لها . وهو خطاب إيديولوجي في معظم الشهادات التي درسناها ، لأنه ينطلق من رؤية الشاهد الروائي وعلاقاته ومحيطه كما أكدنا على ذلك مراراً . ولذلك فهو أيضاً خطاب مندمج له سياقه ومعضلاته البنائية ، ويوجد ، أراد الشاهد الروائي ذلك أم لا ، ضمن سيرورة تاريخية شاملة ، محلية وعربية وعالمية ، بحيث لا يمكن للشاهد الروائي أن يتأثر بهذه السيرورة منفصلاً أو فاعلاً فيها .

ثانياً : من هنا نعتقد أن إنتاج خطاب بهذه الصفات واللامح ، هو بنفس المعنى إعادة إنتاج للقضايا التي تشغل بال المثقفين والمبدعين ، مع تفاوتات ، قد تأخذ هذا الحجم أو ذاك ، ولكنها لا تغير من صورة (إعادة الإنتاج) شيئاً ذا بال . وي زيد هذا الأمر أيضاً بأن المثقف العربي الواعي يجد نفسه تماماً

كما قال عبدالحكيم قاسم ، منخرطاً في السيرة التاريخية العربية ويتجاوب مع مشاغل المرحلة ، بل ويعبر في حدود معينة ، عن الطموحات المكبوتة والمأمولة والمجهضة على السواء ، وأحسب أن الروائي يلعب نفس الدور بإنتاجه بحيث أصبحت الرواية ، كما يقول محمد برادة^(٨) ، تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيباً وراء الرؤية الانعكاسية ، لتقدمه عناصر متفاعلة تعلن الرقص وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز .

ثالثاً : لقد لاحظنا أن الشاهد الروائي يتساءل حول اللغة كأداة وذات ويعمل على تطوير الشكل كبناء ومضمون ويتفاعل مع الواقع كإنسان ويتصدى للصراع كحقيقة اجتماعية .،، الخ ، ولكننا لا نستطيع الجزم ، من خلال ما أتيت لنا من قراءات روائية ، أن التساؤلات المذكورة تجاوزت مرحلة الاستفهام ، بل وقد نجد مفارقات واضحة بين موضوع السؤال (من خلال الشهادة) وطبيعة التجربة (من خلال الانتاج - الرواية) . والقول بأن رواية الروائي ليست في مستوى شهادة (الطموح - الإمكان) مسألة فيها إقرار صريح بأن الحلقة الضائعة في المفارقة هي غياب نظرية للرواية العربية . وإذا كنا نعتبر أن في تنوع التجارب الروائية وتطور مستوياتها التعبيرية وافتحاشها لمجالات الحياة والتاريخ والانسان ما سوف يغذي التراكم المعرفي ويثريه ، وقد يحقق شروطاً أفضل لتطور الفكر والإبداع العربيين ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع الحسم هنا في قضية شائكة كهذه : هل تسير الرواية العربية في طريق الانسجام مع مواقف الروائي ؟ وهل الوصول إلى هذا المستوى رهين بتطور الروائي نفسه أم بتطور المجتمعات العربية أم بتوفر عوامل أخرى ؟ . أسئلة نلحقها بتلك التي طرحها برهان غليون^(٩) قبل هذا التاريخ بأزيد من سبع سنوات ، وكان هـ ج . لوكاتش هـ قد أجاب عنها . في سياق آخر ، عندما ربط بين مستقبل تطور (الرواية التاريخية) واستعادة التقاليد الكلاسيكية والتمسك الخلاقي للميراث الكلاسيكي ، وكان يعنى بذلك : الفكر الشعبي ، وهو فكر شعبي ديمقراطي ، وهو لهذا السبب أيضاً فكر تاريخي بصورة حقيقية وملموسة ، والطابع الملموس جداً لتشكله الفني بحكم العلاقة الوثيقة بينهما^(١٠) . وإذا كان لابد من إنهاء الموضوع بخلاصة (اعتباطية) . فلا مفر من الاعتراف بأن شهادة الروائي تشكل اليوم نصه الروائي المأمول .

(سجن القنيطرة المركزي - المغرب)

هوامش :

(١) انظر : O. Ducrot, T. Sictionnaire encyclopédique des sciences du langage .

Todorov .

éd . du seuil 1972 p 375 et suivantes .

(٢) انظر له : L'art du roman, éd . Gallimard 1986

(٣) انظر : الرواية العربية واقع وآفاق دار ابن رشد 1981 . بيروت .

(٤) وخصوصاً عندما يقول : إن معنى المواد في العمل الفني يمكن أن يحدد على النحو التالي :

إبها شيء ضرورى كمصدر تقنى فى بناء العمل الفنى ، وذلك قبل أن تدخل فى الموضوع الجمالى ولا فى تحديد المادى الخارج . جمالى كجزء مكون له ودال جمالياً .

إنظر : **Esthétique et théorie du roman** .

éd . Gallimard 1978 p . 67 .

(٥) نفس المرجع ، ص . 66

(٥) عندما يقول : توجد أعمال أدبية لا علاقة لها بالفعل مع (العالم) ، ولكن فقط مع لفظ (العالم) فى سياق أدبى معين . وهذه الأعمال تولد ونحيا وتموت على صفحات المجلات ، بحيث لا تتجاوز صفحات المطبوعات الموسمية المعاصرة ، وهى لا نقودنا إلى أبعد من حدودها . نفسه ص 49

(٧) نفس المرجع ص 88 من قوله بأن « أسلوب الرواية هو مجموعة من الأساليب ولغة الرواية هى نسق من اللغات ... إن كل عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التى ينتمج فيها .. »

(٨) إنظر : الرواية العربية المعاصرة ، استشراف آفاق التطور المستقبلى .

الملحق الثقافى رجيده (الاتحاد الاشتراكى) . ص ٥ عدد ١٩١ - عدد ٣٠ غشت ١٩٨٧ .

(٩) إنظر : تأملات فى الواقع العربى والرواية ، ضمن الرواية العربية ، واقع وآفاق مصنر متكور ص 181 .

(١٠) يمكن الوقوف على ذلك فى :

- Le roman historique . éd Payot 1965 p . 394

السينما التسجيلية في مصر

نظرة على حصاد عام

أحمد يوسف

لعل أكثر ما يبعث على الدهشة في حصاد الأفلام التسجيلية (والقصيرة) في مصر لعام ١٩٨٨ أنك قد لا تجد في معظمها شيئاً يجعلها تنتمي إلى هذا العام بالتحديد أو إلى أى عام آخر على الإطلاق، فبصرف النظر عن أفلام المناسبات الدعائية — التي تخصصت فيها هيئة الاستعلامات — فإن أغلب تلك الأفلام تتناول قضاياها خارج سياقها التاريخي الذي لا تشير إليه من قريب أو بعيد، مما يجعل الفيلم التسجيلي المصري — في أغلب الأحوال — أكثر اقتراباً من الموضوعات الانشائية المدرسية، التي قد تحتشد بالجميل البلاغية المتكلفة، لكنها لا تبقى في الذاكرة طويلاً.

وربما كان ذلك نابعاً من النظرة التقليدية إلى الفيلم التسجيلي في مصر، حيث يعتبره معظم السينائيين أقل شأنًا من الفيلم الروائي، أو مجرد تمرين يؤهل صاحبه للانتقال إلى عالم السينما الروائية الرغيب، لكنه أيضا يعود إلى النظرة الرسمية التي ترى الفيلم التسجيلي أداة في يد السلطة للدعاية السياسية التي تتميز بالفجاجة في أغلب الأحيان.

وعلى الرغم من أن السينما التسجيلية في العالم قد سارت منذ العشرينات في دروب إبداعية رحيبة تراوحت بين تجارب فيرتوف الشكلية، وملاحم فلاهركي الاثنوجرافية، وقصائد جان فيجو

الذاتية ، وأفلام ديفنشتال الدعائية ، فإن السينما التسجيلية في مصر — التي ولدت أيضاً في العشرينات على يد محمد بيومي أول مصري يمسك بالكاميرا السينمائية مسجلاً لحظة عودة سعد زغلول من منفاه عام ١٩٢٣ — ظلت مثل شقيقتها الروائية في حالة شبه انقطاع مع أهم تيارات الابداع السينمائي في العالم ، فبينما صنع الفيلم الروائي المصري أنماطه التقليدية نقلاً عن السينما الهوليوودية وحدها (ممتزجة مع النزعة الميلودرامية المسرحية) ، ظل الفيلم التسجيلي أيضاً أسيراً لمفهوم وشكل الجرائد السينمائية .

ومن المفارقات التي تستدعي التأمل والدراسة أن سنوات السبعينات ، في مصر ، التي شهدت تراجعاً في أغلب مجالات الابداع الفنية والأدبية قد شهدت أيضاً ، ولأسباب عديدة ومتناقضة ، ازدهاراً في مجال السينما التسجيلية انعكس في محاولات الاقتراب الحميم والصادق من الواقع من ناحية ، أو الرغبة في تجريب أشكال تسجيلية جديدة من ناحية أخرى ، أو جمع النزعتين معاً ، فشهدت تلك المرحلة أفلاماً متميزة لصباحي شفيق وشادي عبد السلام وهاشم النحاس وخيري بشارة وداود عبد السيد وعطيات الأنودي وإبراهيم الموجي

لكن تلك الموجة سرعان ما انحسرت ، لتعود السينما التسجيلية من جديد ، فيما عدا استثناءات قليلة — إلى درجتها التقليدية ، وليعود النقاد السينمائيون عاماً بعد عام ينظرون في رثاء إلى خصاهاها الهزيل ، ويظنون يصرخون مطالبين الدولة بأن ترعى — ابداعاً وانتاجاً وعرضاً — تلك السينما التي كتب عليها أن تتوارى بعيداً عن عالم الأضواء .

وعلى الرغم من محاولة احياء مهرجان السينما التسجيلية الذي كان يقام كل عام خلال السبعينات ، وعلى الرغم من أن الدولة تملك مركزاً قومياً للسينما ، كما تملك الجهاز الفني والاداري للتليفزيون — ناهيك عن هيئة الاستعلامات — فما تزال أغلب الأفلام التسجيلية التي تجهد فرصتها في الحياة هي تلك التي تقبل الى التعبير الدعائي السطحي عن وجهة النظر الرسمية ، وترى أن مشكلات الواقع الحقيقية ليست إلا فتنة نائمة لعن الله من يوقظها .

أفلام الدعاية الرسمية :

إذا كان من الممكن القول أن أى عمل فني يتضمن في جوهره نوعاً من الدعاية لفكرة ما ، فإنه لايجب اغفال حقيقة أن أى عمل دعائي لايجب أن يخلو من الفن . لكن أفلام الأجهزة الرسمية في حصاد عام ١٩٨٨ — في معظم الأحيان — بالنزوع الى الدعاية المباشرة التي تظل تردد الشعارات ذاتها في نفس القوالب التقليدية المرة بعد المرة حتى أصبحت تثير ملل المشاهدين . ففي فيلمي « سكة غالية » لحسين حلمي المهندس ، و « الخطر » لكمال عطية ، لم يستطع المخرجان التخطير



خيري بشارة

الخروج من دائرة (فلاحى التلفزيون) ببلاتهم المعروفة وكلماتهم المبطونة ، كما وقعا في فخ السذاجة المفرطة في طرح قضية تحديد النسل من خلال إبراز التناقض الصارخ بين النعيم الذى يدخل فيه من يمثلون لنصائح الحكومة ، والجحيم الذى يهوى إليه من لا يستجيب لكلامها . وهكذا تتحول (غالية) ، التى كانت وردة مفتحة ، وبعد انجذابها للعديد من الأطفال ، الى مخلوق أشبه بدراكبولا حين أراد المخرج أن يجعلها جلدأ على عظم فغطاها بكميات كبيرة من الأصباغ الزرقاء والسوداء .

أما هيئة الاستعلامات فهى فيما يبدو ترى أن دورها الرئيسى هو تسجيل مناسبات مثل « مترو الانفاق » أو « الأوبرا الجديدة » في شرائط سينائية دون حاجة الى وجود مخرج ما (الفيلميان يحملان اسم ليل حسن كإشراف فنى) ، فتصبح الأفلام مجرد صورة سياحية متلاحقة ، لايربطها شكل فنى ما فيما عدا التعليق ذا العبارات الطنانة التى تتحدث — أياً كان موضوع الفيلم — عن حضارة مصر منذ خمسة (أو ستة أو سبعة) آلاف عام .

وللاستعلامات فيلمان آخران استطاع كل منهما أن يجد مخرجاً ، وإن لم يستطيعا الفكاه من أسر أشكال الدعاية التقليدية ، أولهما « حديث الأرقام » لعادل عبد الرازق الذى حاول فيه أن يقدم صورة صادقة للحياة في الشارع المصرى حيث الزحام والبطالة وصعوبة الحصول على رغيف العيش ، من خلال لقطات تميزت بقدر كبير من الحيوية والتلقائية . لكن الفيلم سرعان مايتحول الى تقديم صور مصقولة لعادات تنظيم الأسرة ، وخرائط لمدن جديدة ، ورسوم بيانية توضيحية ، فتدرك أن الفيلم — الذى أنتجته الاستعلامات — ينتهى الى القول بأن الحكومة قد قامت بواجبها خير قيام ، وأن الخطأ يقع على كاهل الشعب وحده .

أما فيلم « مصر بعيون أطفالها » لوفيق زاهر فيستغنى تماماً عن التعليق الصوتى ، ويكتفى بتقديم توليف متوازى ذكى بين لقطات مصرية حقيقية لمشاهد اجتماعية أو تاريخية أو سياسية ، وبين لوحات الأطفال التى تصور تلك المشاهد ذاتها . لكن (مصر) التى نراها فى الفيلم ، والتى يراها الأطفال بعيونهم ، ليست هنا أيضاً سوى مصر السياحية الخاصة بهيئة الاستعلامات .

لكن أسوأ أفلام الدعاية هي تلك التي تبدو أشبه بوسيلة لانفاق بند الدعاية من ميزانية أحد الهيئات أو الوزارات ، حيث تختفي من تلك الأفلام أى رغبة في تقديم عمل (فنى) من أى نوع . وليس هناك في هذا المجال مايتفوق على « مطار امبابه » لعباس غانم ، فهو يتمتع بقدر كبير من الرتبة والمثل فاجتر على يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى جفافاً عن الفيلم على أن يصنع (سينما) « الأممنت ... الصناعة » لعبد العزيز رجب ، فغاية ما استطاع صاحبه من ابداع هو أن يقلب عبارة « صناعة الأممنت » لتصبح على النحو الذى حمله عنوان الفيلم ، ثم ماكينات ، واسطوانات تدور ، وسيور تتحرك ، وأوناش ، وعربات نقل ، وجبال ، وأفران ، في تعاقب لا يحكمه أى رابط على الإطلاق ، سواء على مستوى الصورة أو الصوت أو موضوع الفيلم ذاته .

ولم يفلح يوسف أبو سيف في أن يغير من حقيقة فيلمه « انجازات وزارة النقل في الخطة الخمسية ٨٢/٨٧ » عندما جعل له عنواناً فرعياً باسم « التلاق » ، أو عندما أضاف موسيقى فأجتر على مشهد مترو الأنفاق . فالفيلم — الذى يمتد طوله نحو نصف ساعة — يمكن عرض أى بكرة منه قبل الأخرى ، كما يمكنه أن ينتهى عند أى جزء منه دون أن تشعر بانقضاءك إلى شئ ما ، سوى الحسرة على المخرج صاحب فيلم « هنا القاهرة » (١٩٧٥) الذى أكد فيه — في مفارقة ساخرة مع فيلمه الأخير — على التناقض الصارخ بين ما تصرح به أجهزة الدعاية الرسمية كما تسمعها على شريط الصوت ، والواقع المأساوى للحياة اليومية كما تراه على شريط الصورة ، وهو أيضاً المخرج صاحب فيلم « عاجل إلى من يهيم الأمر » (١٩٧٧) الذى قدم فيه صورة صادقة للطفولة التى تقع فريسة لأضرار سوء التغذية لأنها لاتجد مايسد رمقها ، بينما تزخر الأسواق بكل مالد وطاب لمن يستطيع أن يذبح .

دعاية رسمية ، ولكن :

على الرغم من أن عنوان (أفلام الدعاية) يحمل في الأغلب مفهوماً يشير إلى أفلام ساذجة ، فإن ذلك النوع من الأفلام يكون أكثر وفاء بوظيفته الدعائية عندما يحقق شكلاً فنياً متماسكاً . وهو ما نراه في « سواعد الرجال » لمحمد التهامي ، حيث نعيش أياماً مع رجال حفارات البترول ، ونحيا معهم في لحظات علمهم المضنى وحياتهم شديدة التقشف . ويقترب الفيلم من هؤلاء الرجال الذين لانراهم أبطالاً ، بل بشراً حقيقيين يتألمون ويضحكون ، يكذبون ويمرحون ، لكنهم أيضاً — وببساطة بالغة — يساهمون في بناء الوطن .

وفي الحقيقة أن نجاح الفيلم يرجع في جانب منه إلى تناول الموضوع الجاف — الذى لايقبل جفافاً عن موضوعات الأممنت أو وزارة المواصلات — من خلال (الانسان) . لكنه يرجع أيضاً إلى قدرة مخرج الفيلم على أن يصنع (سينما) جيدة ، سواء في المشاهد التلقائية أو تلك التى يمكن

اعدادها قبل التصوير ، وفي خلق تتابع ناعم يبعد بالفيلم عن القفزات الخشنة التي نراها في الأفلام الأخرى التي لا تتم — من جانبها — إلا بسرد الاحصائيات والأرقام .

لكن أكثر الأفلام الدعائية دهاء هو فيلم « التنورة » لسعيد محمد مرزوق ؛ ولأن راقص التنورة لا يفضل سوى أن يدور حول نفسه لمدة عشر دقائق كاملة ، وهو يخلع تنورة ملونة بعد أخرى ، فإن المخرج يجبد نفسه مدفوعاً إلى أن يقدم مونتاژاً متوتراً للقطات الراقص من كل الزوايا الممكنة ، وذلك بعد أن يصور في مقدمة الفيلم تلك الطقوس التي يقوم فيها الراقص بارتداء تنانيره الواحدة بعد الأخرى ، وهو ما يذكرنا بفيلم ابراهيم الموجي القصير « ملاحم شرقية » (١٩٧٢) حيث يرتدى بائع العرفسوس ملابس المزرکشة الملونة ، ويحمل معداته النحاسية اللامعة ، ليخرج للعمل تحت الشمس .

وعلى الرغم من ذلك الشكل الفني لفيلم « التنورة » الذي قد يبحث على الانبهار به ، فإنه في حقيقته ليس إلا نوعاً من الانبهار السهل والجبان الذي يعتمد على مجرد لصق اللقطات المتباينة للزوايا والألوان ، والذي يشبه الأشكال التي تصنعها القصاصات الملونة في تجاورها التلقائي بين مرآيا الكاليدوسكوب .

أما الجانب الدعائي من الفيلم ، فيرجع إلى (اكتشاف) وزارة الثقافة (الحالية) لهذه الرقصة بالذات من بين كل الرقصات المصرية الأخرى ، واسباغها الرعاية عليها إلى الحد الذي جعلها الرقصة الرسمية في مصر ، وهو مارأت وزارة الثقافة أن تحفظه سينمائياً في سجلات إنجازاتها ، قبل أن تأتي وزارة قادمة فتجعل من رقصة الحصان (مثلاً) الرقصة الرسمية الجديدة ، وتضيق التنورة في هوة النسيان !

أفلام ؟ أم نزوات ؟

هناك من الأفلام ما تحاول عبثاً أن تبحث — دون جدوى — عن مبرر ، واحد لصنعها ، إلا كونها نزوات عابرة راودت صناع تلك الأفلام الذين وجدوا من يوافقهم على قبول وتحويل نزواتهم إلى شرائط سينمائية .

فعل الرغم من حساسية الموضوع الذي يتناوله فيلم « الرجال مواقف » لأحمد يحيى ، جاء الفيلم ركيكاً من الناحية الفكرية والفنية معاً ، يغلب عليه الارتجال والسطحية . ولم يجد الفيلم موقفاً أو رجلاً يستحق تصويره في فيلم تسجيل أعظم من رحلة الفنان عادل إمام إلى أسبوط حيث قامت جماعات المتشدددين الاسلاميين بمنع عرض إحدى فرق الثقافة الجماهيرية المحلية في قرية كودية الاسلام . وعلى الرغم من أن جوهر الحدث ينذر بشكل مأساوي مفرع

بالفاشية الكامنة تحت سطح (الاستقرار) الاجتماعى ، وهى الفاشية التى تنتظر اللحظة المناسبة لتطل برأسها بين الحين والآخر اعلاتاً عن وجودها وخطرها ، وعلى الرغم من أنها ليست إلا وليدة الظروف التاريخية التى يحياها المجتمع المصرى اليوم ، بابعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فإن الفيلم يتجاهل القضية وأبعادها ، حتى فى محاولته لاستتقاق أحد عجائز الفلاحين برفضه لظاهرة العنف و اعلانه عن حبه لمشاهدة تمثيليات عادل إمام أيضاً !!
ويستخدم الفيلم فى ذلك المشهد الناقد السينائى سامى السلامونى ، الذى بدا كواحد من مقدمى البرامج التلفزيونية الرديئة ، على الرغم من أن السلامونى نفسه كان قد قدم فى تسجيله للحدث ذاته تحقيقا صحفيا رائعا بمجلة "الأذاعة" ، صالحا لأن يتحول الى فيلم تسجيلي ممتاز يحمل عمقا وصدقا وحرارة فى تحليله لظاهرة الفاشية ، وهو التحقيق الذى سجل فيه السلامونى رحلته من قلب القاهرة الغائبة عن الوعي بالأحداث التى يغل بها أعماق الوطن ، حيث يولد التطرف والعنف نتيجة للتجاهل ، والجهل ، والقمع ، والحرمان. أما ونحن مع «الرجال مواقف» ، فإنه لا يوجد أى داع للقلق ، بعد أن ذهب عادل إمام إلى أسبوط ، ليقدم نصيحته الغالية لجمهور مسرحه بأنه يجب أن «مانتكلمش على بعض ومانتقدش على بعض» ، وبعد أن أكد لنا محافظ أسبوط ، بنص كلماته ، أنه يسير على خطى معلمه وأستاذه زكى بدر ، وهو مالا يحتاج إلى تأكيد بعد أن رأينا ضباط الشرطة — بملابسهم الرسمية — يحتلون مقدمة الكادر فى معظم لقطات الفيلم.

أما النزوة الأخرى ، والكبرى ، ولعلها أكبر نزوات السينما المصرية على الإطلاق فهى (فيلم !) « الجن الأحمر » أخرجه ومؤلفته وممثلته نادية سالم ، والذى أنتجه المركز (القومى) للسينما ، ولا ندرى إذا ماكان قوميا أن تحول شريطا سينمائيا من أجل أن تظهر فيه صانعة وهى تلقى علينا ، بثقة العاملة المفرطة ، محاضرة عن الايمان العميق الذى تنعم به بوجود الجن الأحمر ، وتسخر بشكل جارح من كل من لا يشاركونها هذا الايمان .

يبدأ الفيلم بداية تسجيلية لأهم العوارض النفسية ذات العلاقة الوثيقة بالقمع (الاجتماعى) ، فيشير فى لقطاته الأولى إلى أن موضوعه — الشدائد الأهمية والحساسية — هو انتشار حالات المستعترى التى تأخذ شكل العوارض الجسدية . وإذا كان فرويد قد تحدث كثيرا عن انتشار تلك الظاهرة بين سادة وسيدات الطبقة الارستقراطية فى فيينا ، فإنها فى مصر تنتشر على نحو خاص بين الأميين والبسطاء (حيث يمارس المجتمع وظائفه القمعية على المستوى الاقتصادى وليس الأخلاق) ، مما يدفع هؤلاء المرضى السذج الى البحث عن الشفاء على أيدي رجال يزعمون أنهم يسخرون القوى الدينية لمقاومة (الجن الأحمر) ، الذى هو فى رأيهم ، ورأى صانعة الفيلم ، السبب الوحيد لهذا المرض .

وتستضيف صانعة الفيلم الدكتور يحيى الرخاوى ليقول لنا رأى الطب النفسى فى تلك الظاهرة ، ولأن الطبيب النفسى الكبير ، الذى يتمتع بثقافة موسوعية عميقة ، لم يكن يدرك — فيما يبدو — الفخ الذى كانت صانعة الفيلم تدبره له ، فقد تحدث بطريقة أقرب لروح الأدب وانجاز ، فأكد على أن بذلك (الجن) موجود ، ولكن — فقط — بداخل عقل الانسان .

وبدءاً من تلك اللحظة أخذت مخرجة الفيلم على عاتقها أن تسفه رأى الطب النفسى لتردد نفس أقوال أنيس منصور وأتباعه من مدرسة الأرواح والأشباح ، ولتؤكد لنا على أن حرب فيتنام ، ونكسة ١٩٦٧ مرتبطتان بالنشاط الشمسى ، وأن مخترعى السيما والتليفزيون والراديو كانوا جميعاً (١) على صلة وثيقة بعالم الأرواح ا وفى محاولة لالباس العلم ثوب الخرافة ، تستضيف المخرجة من يؤكدون على رأيا بضرورة اتصال الانسان بالعوالم الخارجية الغامضة ، وتستعين على ذلك برأى جراحى عنایت الذى يكرس اهتمامه الوحيد لواقع الكائنات غفر الأرضية ، والدكتور حامد مهدي الذى يحاول أن يجمع بين التنجيم وعلم الفلك ، وكتاب الدكتور يوسف الى (١) « روح سعد زغلول تتكلم » .

ولاكتفى المخرجة بالوجه ب تلك الرسالة (المقدسة) الى المشاهدين وحدهم ، بل إنها تريد أن تتأكد قبل أن تنتهى من صنع الفيلم أن العاملين فيه قد تحولوا إلى الايمان برسالتها ، فتلقي عليهم — علينا — حديثاً طويلاً مسهباً ، وبخفة غير عادية ، عن تاريخ السياسة والاقتصاد والتاريخ والحب ، وفشل الانسان فيها جميعاً لأنه لم يدرك قيمة الايمان بالاتصال بـ ... الجن الأحمر !

أفلام للأطفال ؟ أم عن الأطفال ؟

يبدو فيلم « عروسة وحصان » لزيب زمزم فى حقيقته كثلاثة أفلام تم القطع بينها بطريقة القص واللصق . الفيلم الأول يقدم صوراً عن تربية الأطفال مأخوذة من كتب أجنبية كما يظهر من وجوه الأطفال. ذوى الخندود المتوردة والعيون الزرقاء . أما الفيلم الثانى فهو سلسلة من أغنيات الأطفال الشعبية التى تم توزيعها أوركسترا ليا ليرقص على ألحانها أطفال يلبسون ملابس البالية فى تشكيلات حاول فيها تصوير محمود عبد السمیع أن يخلق منها شيئاً دون جدوى . ويأتى الفيلم الثالث — داخل الفيلم — كقصصات قصيرة تعتمد على التحريك بطريقة الكادر كادر .

وفى النهاية ، يبدو الفيلم حائراً بين أن يكون (عن) الأطفال ، أو أن يكون موجهاً (لهم) . كما أنه يعكس الصورة السياحية لأطفال لاعلاقة بينهم وبين عشرات الملايين من الأطفال الذين تعج بهم القرى والأحياء الشعبية من المدن ، والذين لايرقصون البالية وإنما يصنعون (عرائسهم

وأحسنتهم) من الطين والخشب ، بل الذين تدفعهم الحياة في ظل الظروف الصعبة الى نسيان طفولتهم ذاتها .

(ألا يجعلنا ذلك نتذكر — بكل الحنين والأسى — فيلماً مثل « ساندويتش » الذى قدمته عطيات الأنودى عام ١٩٧٧ ؟) .

أفلام الكتالوج المقروء :

ما تزال تلك هى التى تمثل العدد الأكبر من الأفلام التى يتم صنعها كل عام ، وهى التى تختار لموضوعها تسجيل معرض أو متحف أو عرض فنى ما (أو تحويل الحياة ذاتها إلى عرض متحفى) ، لكنها يمثل فى الأغلب إلى تحويل شريط الصوت إلى نوع من الكتالوج المقروء .

وفى تلك النوعية من الأفلام يمكنك أن ترى تلك الملامح الأسلوبية التى تميز معظم الأفلام التسجيلية فى مصر ، خاصة فى افتقارها للطموح إلى صنع شكل فنى أو رؤية فنية متميزة ، بل دون رغبة حقيقية فى جعل المشاهد أكثر تذوقاً وفهماً للعمل الذى يعرض له الفيلم .

من هذه الأفلام « الفن الاسلامى فى العصر الأيوى » الذى يبدو أن مخرجه عبد اللطيف عمر قد اكتشف ان المادة المتاحة له حول موضوع الفيلم لن تصنع سوى دقائق معدودة، فقرر الاستطراد الى موضوعات فرعية أفقدت فيلمه الوحدة والاتساق ، كما اكتفى — كشكل فنى — بوضع مادته الواحدة بعد الأخرى برغم تباينها بين اللوحات التشكيلية التى تدرك على الفور أنها لا تنتمى للعصر الايوى وإن كانت تصور شخصياته، أو الماكينات التى بدا واضحاً أنها مصنوعة من الورق المقوى، والعشرات من الآثار الحقيقية التى أصرت هيئة الآثار أن تضع على كل منها ، وفى مكان ظاهر ، رقم تسلسليها فى العهدة (١) .

ويواجه أحمد فؤاد أبو القمصان فى « المتحف القبطى » نفس مشكلة نقص المادة التصويرية المتاحة ، فيستخدم بدلاً من تصوير الآثار الحقيقية تلك البطاقات السياحية التى بدت أطرافها الورقية بين الحين والآخر .

وعلى العكس من تلك الأفلام التى تعانى فقراً فى مادتها التصويرية ، فإن وفرة المادة المتاحة تمثل — فى غياب رؤية فنية لصانع الفيلم — مشكلة أمام الأفلام التى تتناول المعارضة الفنية المعاصرة . ففى « فن النحت المصرى المعاصر » لكمال عيد يتكسد الفيلم بعشرات من أسماء وأعمال فناني النحت فى مصر ، دون أن يترك لحظة واحدة للمشاهد لكى يتأمل ما يراه أو أن يطور مفهوماً عنها. وتأتى أفلام مثل « معرض الفن التشكيلى » لعلياد شكرى، أو « بينالى القاهرة الدولى

الثالث» لناجى رياض ، تحت النوعية ذاتها من الأفلام ، والذي لا يعدو الواحد منها إلا سلسلة من اللقطات الزوم أو البانورامية التى تتعاقب فيها اللقطة وراء الأخرى دون أن يصنع ذلك شكلاً أو مضموناً محدداً .

وإذا كان « فن الكاريكاتير » هو أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة والسياسة والمجتمع في مصر — ربما لعلاقته الوثيقة بالروح المصرية الساخرة — فإن الفيلم الذى يحمل هذا العنوان وإخراجه سعيد محمد مرزوق قد تحاشى أن يقوم بدراسة واعية وعميقة لهذا الفن ، واختار أن يكون مجرد ألبوم يضم بعض اللوحات الكاريكاتورية ، مع التركيز على نحو خاص باللقاء مع مصطفى حسين بشخصياته الشهيرة ، في الوقت الذى أجرى فيه لقاءاً عابراً مع زهدي وحجازي ، وتجاهل تماماً لقاء الفنانين أصحاب الموقف السياسى الملتهزم مثل جورج وبهجت وإيهاب واللباد ورعوف .

وفى كل تلك الأفلام يمكنك أن تلاحظ بسهولة أن الفيلم يتم صناعه بنوع من التعجل والخفة ، وفقدان الحماس للموضوع ذاته . ونادراً ما نحس أن صانع الفيلم قد بذل جهداً حقيقياً في دراسة مادته ، أو في البحث عن مادة تصويرية ملائمة . (في فيلم « على إبراهيم رائد الطب الحديث » لـ محمد محمد عبد اللطيف يكرر المخرج بعض الصور الفوتوغرافية الأرشيفية عدة مرات ، كما أنه لا يجد معادلاً لما يقوله التعليق عن صعوبة الحياة سوى لقطة لصبار وشوك ، أو يعرض لنا ساعة الجامعة عندما نسبح على شريط الصوت : « ودقت ساعة الرحيل ! » .

ويضطر المخرج في العادة في محاولته لتعويض فقر المادة العلمية إلى استخدام الصور الفوتوغرافية الجاهزة ، أو إلى تحويل الفيلم الى مجموعة من اللقطات الفوتوغرافية الجميلة ، فيتحول « بستان الحب » لنسيم ونيس الى مجموعة من تلك البطاقات الملونة التى تتناول موضوعات شتى : التلوث ، والبيئة ، والكثافة السكانية ، وترميم الآثار ، وبناء مدن جديدة ، حتى يصل الى موضوعه بعد بكرة كاملة فنكتشف أنه ... الجديدة الدولية !

وفى فيلم « جيدوه » لـ محمد شعبان نرى نموذجاً للتصوير الرائع الذى قام به الفنان محمود عبد السميع ، لكن الفيلم — الذى يتناول سوق بيع الجمال القادمة من أقصى الجنوب الى امبابة — لا يعدو كونه مجموعة من اللقطات المتوسطة والقرية الجميلة لعالم السوق ، لكن لقطتى الشروق والغروب — فى بداية الفيلم ونهايته — لم تستطعا أن تخلقا رؤية فنية متكاملة تتجاوز مجرد التصوير الجميل .

ويمثل معالجة معظم الأفلام الى الاستطرادات الفرعية العديدة التى تخرج بالفيلم عن القيمة الرئيسية له ، أو تحاول أن تقول كل شيء عن كل شيء ، مثل فيلم « دمياط » لدويدار الطاهر ، الذى ينتهى — مثل كثير من الأفلام الأخرى بعبارة (وعندما يميل قرص الشمس نحو الغيب ..) .

وهو الاستطراد الذى نراه أيضاً فى « الهو » لمحمد خيرى (صاحب فيلم « للبيع » الذى سجل فيه — بكل الأسى العميق — كيف تباع لوحات سيف وانلى فى المزاد الى حيث لا يدري أحد!). وإذا كان « الهو » — فى الحقيقة والمجاز — هو المكان الذى لا يعود منه أحد، حيث يدفن الموتى، فإنه — فى حقيقته — يحمل أيضاً على جدران قبوره كل علامات الحيوية والحياة التى تنطق بها الألوان البيضاء والبرتقالية والزرقاء التى تطلّى بها قبور المصريين المعاصرين مثلما كانت تطلّى بها قبور أجدادهم القدماء، فيبدو الهو وكأنه يجمع بين سكون الموت وبهجة الحياة، كما يجمع بين واقع الحاضر وأعماق التاريخ. لكن معالجة موضوع الفيلم التى تنتقل إلى الاستطرادات تفقده وحدته الفنية، فنلتقى لقاءً طويلاً غير مبرر مع مزخرف القبور، كما نرى عشرات اللقطات المتشابهة لنسوة متشمعات بالسواد، وللغربان الجائحين فوق القبور.

ويمثل شريط الصوت بالنسبة لمعظم الأفلام التسجيلية مشكلة حقيقية، إذ يبدو حائراً فى كتابة التعليق بين اصراره على ذكر الأرقام والاحصائيات التى تنسأها بمجرد نهاية الفيلم، أو حشد العبارات الانشائية المتفاصحة، وبين الموسيقى التى يتم اختيارها بطريقة القص واللصق، لتجمع بين شذرات موسيقية لاعلاقة بينها على الإطلاق، والتى تستخدم بطريقة أشبه بعزف البيانولا أثناء مشاهدة صندوق الدنيا. ولا ينجو من ذلك المأزق إلا أفلام « المتحف القبطى » الذى كتب يوسف السيسى موسيقاه على ألحان قبطية وشعبية، بالإضافة الى بعض من أفضل أفلام عام ١٩٨٨ مثل « قوافل الحضارة » لموسيقى مصطفى ناجى، و« إنجى » لموسيقى أحمد الصعيدى، أو « إيقاع الحياة » التى اختارت مخرجته عطيات الأنودى أن يكون شريط الصوت — بالكلمة والموسيقى — نابعاً من واقع الحياة وإيقاعها.

أفضل الأفلام التسجيلية، والانصهار بين الإيقاع والحياة :

من الغريب أنك تجد فى كل الأفلام التسجيلية المصرية — حتى أكثرها سوءاً — رغبة دفينية وعميقة فى الاقتراب من (الإنسان)، كما تنعكس فى ذلك الاصرار على اللقطات القريبة التى تحاول تسجيل تلك الملامح المصرية الأصيلة التى تجمع بين الأسى والأمل معاً، الأسى لذلك التاريخ الطويل من الألم والمعاناة، والأمل فى أن استمرار المصريين حتى اليوم على قيد الحياة، وفى ظل الظروف شديدة الصعوبة، لا يعنى إلا أن هذا الشعب قادر على العطاء الانسانى العظيم لو أتيحت له الظروف المواتية.

وإذا كانت معظم الأفلام التسجيلية المصرية — لسبب يتعلق بالرؤية الفنية الذاتية أو بسبب العوائق الموضوعية — تفقد طريقها فى محاولتها للتعبير عن هذا المعنى ذاته، فإن بعضاً منها

يحقق قدراً من النجاح ، كما نراه في « ايقاع الحياة » لعطيات الأبنودي الذى جاء وثيقة حية على صمود أبناء هذا الوطن رغم وطأة القمع والتخلف والاستغلال ، وثيقة تصور حياة المصريين الفقراء في صباحهم ومساءهم ، ميلادهم وموتهم ، أفراحهم وأحزانهم . لكن الفيلم يقع في مأزق (للموضوعية) الكاملة ، والتي لا تكاد تعكس في بنائه وجهة نظر واتجاه وضعية الشعب المصرى ، حتى أنه يمكنك أن ترى الفيلم كوثيقة تدين ظروف التخلف التي تؤكد على أنه لاجديد تحت الشمس في حياة هذا الشعب ، وأن الحديث عن تطور أو تغير طرأ على حياته ليس حديثاً جاداً ، لما يزال المصريون يعيشون حياة لا تختلف كثيراً عن حياة أسلافهم في القرون الماضية . وعلى العكس تماماً ، يمكنك أن تراه على أنه ليس (ادانة) لظروف القهر ، بل (إشادة) بتلك الحياة البدائية ذاتها والتي يجب التمسك بها حفاظاً على (أصالة) هذا الشعب .

وذلك التشوش في رؤية الفيلم جاء نتيجة لانتقاده البناء المتناسك ، حتى أنه بدا كمجموعة هائلة من اللقطات شديدة الصدق للحياة في مصر ، لكنها تقدم في صورة (فولكلورية) ، تشبه رؤية فلاهركي الرومانتيكية التي كانت تغلب على أفلامه والتي تصور حياة البؤساء والمطحونين ، ليس في صراعهم مع وضعية تاريخية محددة ، وإنما كقصيدة شعرية تفصل موضوعها عن ظروف المجتمع ، وحركة التاريخ .

أما « الطين » مختار أحمد ، فإنه يتأمل تلك المعجزة التي تبعث الروح في الطين ، فمن تراب الأرض تولد الحياة في الأشجار والنباتات والنار والأزهار (التي يبرع طارق التلمساني في تصويرها وإن غلبت عليها أحياناً المسحة الفوتوغرافية) . ومن طين الأرض أيضاً ، ومن صخور الجبال ، يصنع الانسان أدوات وتماثيل تنطق هي الأخرى بالحياة . فعلى صوت قطار ، ومعاول تدق في الصخور ، يفرق الكادر في الظلام إلا من طاقة ضوء في جانبه تزداد اتساعاً فنعرف أننا في بطن الجبل . وبدءاً من تلك اللحظة نرى المعجزة الانسانية تتحقق ، حيث تتخلق من التراب ، والصخور ، والنار ، والماء ، ودولاب الطين ، والأيدى المعروقة المتسخة ، والعرق الذى ينضح فوق الجبين ، يتخلق منها الجمال متمثلاً في أواني الفخار البدائية الجميلة . لكن الفيلم ينتقل فجأة — وبشكل مبتور — إلى موضوع جديد قد يبدو متصلاً مع سابقة ، لكن معالجته جعلت منه فيلماً منفصلاً (وإن كان لا يقل جمالاً في تصويره عن الجزء الأول) . وموضوع الجزء الأخير هو أعمال فنان الخزف والصيني نبيل درويش ، حيث يستعرض طقوس العمل اليدوية للفنان في معالجته للطين ليشكل من أعماله الخزفية الرقيقة ، لكنه يستطرد كثيراً في عرض العشرات من الأواني التي تتابع في تكرار رتيب ، لينتهي الفيلم — كالعادة — بلقطة الغروب .

ومن المفارقات أن الجزء الأول الذى يتناول الاعمال البدائية الفطرية جاء أكثر شاعرية وأقل مباشرة ، ربما بسبب خلوه من التعليقات الذى شكل — في الجزء الثانى الذى يتناول أعمالاً تنتمى الى

عالم الفن الرفيع — عبثاً على الصورة بدلاً من أن يسموها ، والذي يبدو أن صانع الفيلم اضطّر له التصاقاً بمفهوم ضرورة التعليق في الأفلام التسجيلية ، أو لخوفه من عدم وصول الفكرة إلى المشاهدين .

وفي « قوافل الحضارة » لعل الغزولي — تصويراً وإخراجاً — نرى نموذجاً للأفلام التسجيلية التي يتم صنعها بهدف الدعاية ، لكنها تخفي النزعة الدعائية خلف غلالة موشاة بالفن الجميل ، وتقوم بتوصيلها عبر التعليق العلمي البسيط والجاد في الوقت ذاته ، والذي يعكس جهداً كبيراً في جمع المادة العلمية والبحث عن معادل بصرى لها . ويتناول الفيلم العلاقة الحميمة بين الحضارتين المصرية والأردنية منذ آلاف السنين وحتى اليوم . وتسمى المعالجة بذلك إلى تقديم المادة بما (يبدو) أنه الكثير من التسجيل والقليل من التفسير ، فيضفى قدراً أكبر من الصدق على الهدف الدعائي . وكما هو متوقع من مخرج الفيلم — كمصور مجيد — يأتي الفيلم حافلاً باللقطات الجميلة والوظيفية معاً ، وإن وقع أحياناً في هوى اللقطات الفوتوغرافية ، كلقطة الراعي عازف الناي فوق الجبل . ولقد ساهمت موسيقى الفيلم التي كتبها مصطفى ناجي في خلق وحدة فنية للعمل في شكله النهائي .

وبفيلم « إنجي » يضيف محمد شعبان الكثير إلى رصيده بعد أفلامه المتميزة السابقة « سلام مربع » (١٩٨١) الذي تناول فيه وقائع يوم من حياة فرقة حسب الله التي كاد أن يطويها النسيان ، و« حديقة الحيوان » (١٩٨٤) الذي يعكس رؤية متشائمة عن قدرة الإنسان على انتهاك عالم الحيوان البريء وتلويثه (بالإضافة إلى فيلمه « جيلووه ») .

يسجل محمد شعبان في « إنجي » قصة حياة وأعمال الفنانة إنجي أفلاطون ، في رحلتها منذ صباها حتى اليوم ، مع الفن والسياسة ، والتي تحكيها بنفسها من خلال ذكرياتها الحميمة . ويستعرض الفيلم في جزئه الأول — مستعيناً بمجموعة مختارة بعناية من الصور الفوتوغرافية — صبا إنجي وشبابها الأول ، حين تعرفت على العالم والفن للمرة الأولى ، ووقعت في خب السريالية التي سرعان ماخرجت من أسرها عندما وطأت قدمهاها عتبات مسجن النساء مع فتيات وسيدات مضريات رفضن راية الاحتجاج ضد القمع والفساد والتخلف . وفي السجن ، يولد بداخلها الحس السياس التقدمي ، فتبدأ في صنع لوحات تحتل فيها القضبان والأسلاك الشائكة مقدمة الكادر ، لكنها لاتستطيع أن تخفي وراءها النساء اللاتي بلا وجوه أو ملامح ، لأنه لا أهمية لتعيين فردية كل منهن ، ولأنهن تمثلن الجماهير العريضة التي قد تقبع داخل السجن أو تقيم خارجها . وفي السجن أيضاً يولد بداخلها حب جارف للطبيعة ، كان تعبيراً عن توقها للحرية ، فحفلت لوحاتها في تلك المرحلة بالاحتراف بالأشجار والأزهار . ثم تنتقل إلى التعبير عن الهم الفلسطيني الذي لا يارح عقلها أو قلبها ، لكنها لاتنسى أبداً أن تحتشد لوحاتها بمشاهد القرية ، والعمل ، والسوق ، والمولد .

وهكذا يسجل الفيلم رحلة انجى من موقف المثقف اللاتمنى إلى دور المثقف الثورى ،
وهى الرحلة التى واكبت انتقالها من السريالية إلى نوع من الانطباعية ذات الملامح المصرية
الخاصة ، التى قد تستوحى أحياناً لمسات فرشاة فان جوخ أو تنقيطية سورا أو تكعيبية سيزان ،
لكنها توضع الانسان دائماً فى قلب اللوحة ، وهو ما يبدو على نحو خاص فى بورتريتها التى
تلخص ، فى وجوهها المألوفة ، وفى خطوطها المقتصدة القاطعة ، ملامح الانسان المصرى .

ويستخدم الفيلم موسيقى أحمد الصعيدى ليضفى عمقاً رقيقاً على الصورة التى لم تخل من
اللمسات الانسانية البسيطة التى أبعدت الفيلم عن المباشرة ، مثل اللقطة التى تعبر عن اصرار انجى
على ضبط وضع أحد اللوحات المائلة ، أو لقطات تأملها الصوفى للطبيعة من حولها .

وأخيراً يأتي « الثوس » لمجدى العمري (والنوس هو تلك الحركة الرقيقة الخفيفة من أثر
النسيم اللطيف) . لكن النوس هذه المرة ليس هو النسيم العابر فينعش الروح والفؤاد ، لكنه الهواء
البارد الذى يمر على الجراح فينكأها ويذكى نارها . موضوع الفيلم هو يافا التى نراها ولا نراها ، يافا
القريبة من القلب والبعيدة عن العين ، يافا المدينة والبشر ، الماضى والمستقبل . ولاتنزع أهمية الفيلم
من مجرد تناوله لهذه التيمة التى تثير فى النفس مزيجاً من الحزن والتحدى معاً ، لكن أهميته تعود أيضاً
الى شكله الفني الذى تسرى فيه روح التجريب (الذى يذكرنا — وإن من بعيد — بفيلم
« الجنونية » لرضوان الكاشف) .

ليس فى هذا الفيلم من فلسطين سوى النساء ، اللاتي يظن الجانب الآخر من نضال
الشعب الفلسطينى الذى يتعرض كل يوم للغناء ، فمنحه نسائه مزيداً من الأطفال والأبطال ،
ومزيداً من الشهداء أيضاً . بطله الفيلم — إن جاز التعبير — جدة عجوز تظل تحكى وحدها
لمستمع لانراه وتتوحد معه كمشاهدين ، وتتقاطع حكاياتها مع مشاهد حوارية لحفيداتها . لكن
مونولوج الجدة التلقائى الطويل يبدو أكثر اقتراباً من روح الحوار الدائق إذا قورن بحوار
الحفيدات الذى يبدو كمونولوجات مسرحية مكتوبة لكى تحكى فيه كل واحدة منهن لنفسها ألماً
من الماضى وحلماً عن المستقبل . وإذا كان الفيلم يمنح الحفيدات سطرأً خنياً واحداً ، فإنه يمنح
للجدة سطرين خنيين : أولهما تحكى فيه عن تراث الشعب الفلسطينى بحوادثه وأهازيجه ، وتحكى
فى الآخر ذكريات الخروج بعد الخروج ، وسقوط الشهيد وراء الشهيد .

وبينا تحكى لنا الجدة حكاياتها ، فإننا لانتوقف لحظة عن أداء أعمال حياتها اليومية ، وعلى
العكس تقف الحفيدات تحملقن فى الفراغ البعيد ، أمام وبين حوائط وطرقات صخرية ، رمزاً
لسجن الحاضر العاجز عن الفعل ، وللذكرى المنقوشة على الصخر والتى لن تفتى أبداً .
لكن الفيلم يبدو فى بعض أجزائه غامضاً ، بسبب شجته التى زادت رداءة شريط الصوت

من إيهامها على الأذن المصرية ، وبسبب النزعة العقلية للفيلم التي تبدو مغرقة في الرمزية حيث يعتمد — في كل مستوياته — على التناقض الجدلى بين عناصره .

وإذا كان لنا أن نحلم بمستقبل أكثر إشراقاً للسينما التسجيلية ، فإن تلك التجارب الناجحة القليلة تؤكد على أن هذا المستقبل ممكن ، فقط عندما يؤمن صناع تلك الأفلام بأن عليهم أن يتخذوا موقفاً جمالياً وسياسياً داعياً ، موقفاً يسعى إلى الاقتراب من الواقع والكشف عن أعماقه ، موقفاً يجمع بين الشكل الفنى الرفيع والرسالة الاجتماعية المحددة . وأيضاً عندما يؤمنون أن ذلك كله لا يمكن تحقيقه إلا بتحطيم النظرة الرسمية والتقليدية تجاه تصوير الواقع على شرائط الأفلام ، تلك النظرة التي تتجسد في قانون الرقابة الذى ما يزال ينظر إلى حمل الكاميرا السينمائية في مواقع الأحداث الحقيقية على أنه ليس إلا جريمة يعاقب عليها القانون !



لم يتغير شيء .

البيت وسط الحقول يكاد يختفى في العتمة ، وحوله سياج الغاب المضفور ، والدخان يتصاعد خفيفا .
مازال الموقف بجوار عشة الفراخ . ويوما داسه بقدمه في العتمة ، وكان يصلحه ثم أضاف عينا ثالثة :
وقالت يومها وكانت تجلس على العتبة : أنها لم تر من قبل موقدا بثلاث عيون .
قالت : أنها لن تتزوج بعد ذلك .

كانت تضفر شعرها المبلل بجوار المصباح ، ونظرت نحوه وقالت :
— جريت بختي مرتين .

قالوا له قبل أن يأتي : « أم محمد . سترها وأنت بالكراسة » .
وكان يراها عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريري يلتف حول جسدها ،
والطريحة السوداء ترفرف وراءها ، ومندبل الرأس الأسود المطرز يترتر بنفسجي ، وصوت الشبشب في
قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش في لون
الجزر ، وتضحك وتقول :

— حين ترائي احداهن أدعك قدمي أمام البيت تمصص بشفتيها وتدبر وجهها .

وقر بين على شاطئه النهر . كن هناك في المياه العكرة وسط أكوام الملابس وأواني الطعام ،
ويرفعن رؤوسهن ويتهايمن :

— وماشية تتمخطر . وراها أيه ؟

ويراها من الكراكة قادمة على الشاطئ تتأيل دون أن تلتفت نحوهن ، وتكور احداهن الطين في يدها
وتقلد به في عنف الى النهر . ويشد هبوب الريح ويراه تمسك بطرف الطرحة بين شفتيها .
قالوا له : عندما تذهب . لاتسأل . ستري البيت هناك وسط الحقول ، وحين تحف حدة الشمس
ستراها تسير بين الزرع .

وكانوا يضحكون .

وكل عام أو عامين تأي الكراكة لتطهير النهر . وقالوا أنها لاتريد سوانا . ريس الكراكة . لا أحد في البلدة
يعجبها . وينصب كل منهم خيمته على الشاطئ أمام الطريق الجانبية المؤدية للبلدة . وتمضي الكراكة
مبتعدة بامتداد النهر ومعها الأنفار ، وتظل الخيمة هناك على رأس الطريق . وعندما جاء نصب خيمته
هو الآخر في نفس المكان .

وكان يراها عند عودته من الكراكة تتأيل بجلبابها الأسود فوق الجسور الرفيعة ، ويقف أمام الخيمة
مرتدا ، يقب الدخان يتصاعد فوق سطح البيت . كان الأهالي على الطريق يذهبون ويأتون .
قالوا له قبل أن يأتي : « لايهم . انهم في البلدة رموا طوبتها » :
قالت له أن واحدا من البلدة كان يجري وراءها ، يتسلل في الليل ويدق خفيفا على الشباك ويهمس
باسمه . كان متزوجا ، وطول الوقت يتلفت حوله .

قالت له : تزوجتي .

— بعدين يألم محمد . بعدين .

— وهل كنت تتزوجينه ؟

— جريت بختي مرتين .

كانت مسترخية ورأسها على ذراعها :

— لم أفتح له الباب أبدا ، وكنت أراه عندما أخرج جالسا تحت الشجرة في مواجهة البيت ،
وأمر به ، ويكلمني دون أن ينظر إلى ، يسألني إن كان ينتظرنى حتى أعود ، وفتحت الشباك
وصحت به إن لم يذهب من هنا . لم يأت بعدها . لو رأيته عندما صحت باسمه وهو
يهرول على السكة . وكنت في السوق وقفز من المقهى وتقدم نحوى والخيزرانة في يده .
وتلقت الضربات على ذراعى . كان يعوى كالكلب والرجال يسحبونه بعيدا . ووقف بينهم
يلهث ويصيح « فضيحة البلد .. والكراكة » . وأخذوه إلى المقهى . وكنت أشتري في
السوق والنسوة يقتلن لى « اقصرى الشر وعودى الآن للبيت » . لم أسمع كلام أحد .

واشترت كل ماأريد ، ومررت بهم في عودتي . كانوا على مصطبة المقهى وهو في وسطهم .
ووقفت أمامهم . ونظرت إليه . لم أقل شيئا . وظلت عيناه في الأرض والعرق يسيل على
وجهه » .

ويتفرج وجهها وهي تحكى ، ويتحسس أثر الجرح القديم فوق حاجبها الأيسر . كان لون الجلد قائما ،
ويضغطة خفيفا بإصبعه .

وقر بهم في مشيتها فوق الجسور ، وتراهم في الظل تحت الأشجار يمدقون نحوها ، ويصمتون ، ويسحبون
سيقانهم الممدودة على السكة الضيقة .

أحس بقدمه تغوص في الوحل اللزج ، وكان يمسح حذاءه في الحشائش على حافة القناة ، ثم رمق البيت
والأشجار حوله . لم يتغير شيء ، والبيت مايزال وحيدا وسط الحقول ، نفس الأشجار والجميزة
العجوز ، والبيوت الأخرى بعيدة تمتد دائما في الاتجاه الآخر نحو مبنى المحطة . والحجر الضخم على
حافة السطح وكأنه يوشك أن يهوى . ولئى كل مرة كان يعود من الكراكة يراه في عمة الغروب ويقول أنه
سيصعد للسطح ويخرج بعيدا . آه . خمس سنوات . الآخرون لم يعودوا مثله . وربما أيضا لم يفكروا في
الأمر مثله . وكانوا يقولون له : « مجرد أن تترك البلدة وتنسى كل شيء » . ذلك الاحساس الذى كان
يأتيه حين يقترب من البيت . وعندما كان يصحو فجأة من النوم ويراها تتحرك في المندرة دون صوت
وكانما تخشى أن توقظه ، وجسدها ينثنى لينا في الضوء الخافت وقد رفعت قميص النوم عن ساقيها ،
ويبدو وجهها متريقا خذرا ورعشة خفيفة تسرى بحاجبها الكثيفتين .. ذلك الشيء الذى لم يفهمه أبدا ،
ويتلفت حوله قلقا ، كان يحس بها عندما تنطوى فجأة نافذة ، ويقف في المندرة حائرا خجلا . ويسألها إن
كانت تريد أن يمضى ؟ وتحدق في وجهه بعينيه اللامعتين وشعرها المضطرب يلتصق بوجهها ورقبتها ..
وتقول أنها فقط متعبة ، وتلبس جلبابها الأسود وطرحتها وتخرج ، ويراها من فتحة الباب الموارب تسير في
العمة فوق الجسور ، ويظل بجوار الباب فى انتظارها . ما من مرة استطاع أن يخمن ماستفعله . ويكون
غائدا من الكراكة ويراها وسط حقل القمح أمام البيت تشق يديها طريقا وسط السنابل التى كانت
تميل جانبا وقد انزلقت الطرحة عن رأسها غير أنها ظلت عالقة بها متفتحة بالهواء ، ويبدو وجهها متشيا
بفرحة غامرة ، وتشير له أن يأتى إليها ، ويقف مترددا ، يحس لحظتها أن الأمر لايبلى كما يراه . وكأنه فى
غيبوبة ، ماكان يستطيع أن يرى شيئا حوله فى وضوح .

كان واقفا أمام الحيمة يرقب البيت ، والدخان يتصاعد خفيفا فوق السطح ، ويتلاشى فى عمة
الغروب ، ثم رآها واقفة الباب . لم تنتظر نحوه . سار إليها :
— مساء الخير . أنا عبد التواب ريس الكراكة .
— أهلا وسهلا .

وقال أنه شم رائحة طعامها وهو عند الحيمة .

وقالت : تفضل ..

ورأى لمة الليل بالطرحة السوداء عندما أفلتها من شفتها . دائرة صغيرة التصقت بخدها الأبيض الناعم . نظرت في عينيه ، وأهدشه سواد عينها المتألق ، وأحس لحظتها أنها عرفت أن الآخرين قد أخبروه .

قالوا له : أنها لا تريد سوانا .. ومامن أحد في البلدة يجزؤ أن يتزوج منها .

كان لديها البيت والقدان ونصف ، ورثتهم عن زوجها ، وربما كانوا يرمقونها حين تبعد وهي تتأيل بجسدها فوق الجسور ، وصوت الشبشب في قدمها ، وكعبها الحمراء والنظيفتان تحطفتان النظر . ولا شيء . تمضى مبتعدة . ويظلون في مكانهم تحت الأشجار يحرقون في الأرض ، ويخطون بأصابعهم في التراب .

وتحكي : « كنت أعيش مع زوجي الأول في بيت أبيه ، وفي كل مرة أقوم أو أجلس يحرق أبوه نحوي . وحين يرى ساقى ممدودة يحرق وتبدل عيناه . ويغلبني الضحك . ويضربني زوجي . حين نصبح في حجرتنا يظل يضربني وأنا أضحك . ثم جاء وبني البيت هنا في أرض ورثها عن أمه . ومات والولد في الكوليرا . وزوجى الثانى بنى الحجرة الأخرى — كانت تجلس تحت المصباح ترتب ملابسها المغسولة في الصندوق الكبير — والسياس أيضا وبرج الحمام . ومد القناة الى داخل الحوش . ماكان يرضى أن أذهب الى النهر وأغسل هناك . وذهب . أخذوه أيام الحرب ولم يعد » .

وجاء بأشيائه وملابسه من الخيمة . وفي الصباح الباكر كان يذهب إلى الكراكة ويعود في المساء . وتبتعد الكراكة بامتداد النهر ، مرت ببلدة وأخرى . وكانوا يقتربون من النهاية . وتساءل :

— وتذهب بعدها ؟

— سأعود

كان الآخرون أيضا . جاءوا من قبل وذهبوا . مجرد أن يصل الى بيته وزوجته وينتهى كل شيء . وكانت تعد له ملابسه وأشياءه . وقالت :

— ومن يدرك بنا ؟

— من يعرفك لأينساك .

— كلام .

ولفت الطرحة حول وجهها . ومن ينساها !!

قالت : نفسى في التين .

وكانت الريح شديدة في الخارج ، ونهض من تحت الغطاء ، ولبس جلبابه وخرج الى الحوش . كانت أشجار التين الشوكى تمتد على حافة القناة ، ورأى الزهور الصفراء زاهية في ضوء القمر الساطع . وكان منحنيا يقطع حبات التين وقطعة القماش في يده . وسمع ضحكها ، والتفت . ورأها في عتمة الظل أمام الباب ، كانت ملتفة في ملاعة السرير ، ثم بسطت ذراعها ، وبدا جسدها عاريا والملاء ترفرف

خلفها ، وكانت تخطو نحوه في الضوء الساطع . وتلفت حوله فزعا . غير أنها تقدمت ووقفت أمامه . وكانت تنزو إليه مبتسمة والريح تعثب بشعرها ، ثم أخذت تتقهقر في خطوات بطيئة . واختفت .

دار حول البيت منصتا لصوت في الداخل . كان الجور باردا . ولف العباءة حول كتفيه ، وأحس بقدميه مبللتين في الحذاء . وقف خلف سياج الغاب المتهالك وكان الضوء يأتي من خلال فتحات الشباك .

دق الباب خفيفا ، وسمع صوتها ، ثم رآها تقف بفتحة الباب ، وحذق في وجهها مبهورا . نفس الصوت ، وكتفاه المشدودتان . وأحس بالدفع يهب من الداخل :
— أتذكريني ؟

وكانت تنظر في وجهه . وقال :

— عبد التواب ، رس الكراكة .

— ياخير . سى عبد التواب . تفضل .

سار متمهلا . رائحة الخبز ، وحرارة العيش السوداء في ركن المندرة ، والحجرة الأخرى ، نفس الحصيرة والنقوش الملونة بطرفها ، وفوقها العباءة الصوفية ، والمسند العريض ، وأبريق النحاس والطشت بجوار الباب .

— وكنت أقول ماذا يفكرو بنا وهو هناك في البندر

وانحنى أمام بوعاء النار :

— وجهت لتراى .

وابتسمت في وجهه ، وانعكس لمب النار في عينيها السوداوين . وقالت :

— كل هذه السنوات وتذكرنى ؟

استرخى في الركن الدافئ كما كان يفعل وذراعه على المسند . أن يرى كل ذلك مرة أخرى ، وكان يتيمها بعينه ، الشعيرات البيضاء الخفيفة فوق أذنيها ، وسواد عينيها الذى ازداد عمقا . ولاشئ آخر .

— لم تأت الكراكة بعلك ؟

— آه . لم تأت .

وسمع صوت وابور الجاز في المندرة الأخرى . وراها أمام قطعة المرأة المعلقة بجلبانها الوردى تمشط شعرها الخشن المبتل في ضفيرة واحدة . وسحبت الغطاء من فوق السرير . وجاءت بجلاء نظيفة ولحاف من الصندوق . نفس اللحاف الأخضر والزهور الحمراء الصغرى على وجهه .

وقال : أنه كان يحشى دائما أن يأتي ويجدها قد تزوجت .

جاءت بصينية المشاء ، ووضعت الفرخة كاملة أمامه .. وكان عليه أن يعطيها نصيبها ، وكعادتها ترفض

وتقول أنها لاتبجب الفراخ . وضحك ، وقال :

— لم تتغيرى

— وأنت لم تتغير

كانت الريح تهب فى الخارج . وجمرات النار تتوهج أمام تيار الهواء المندفـع من تحت الباب .

وكانا راقدين فى الفراش ، وذراعاها حول كتفيه . ودس وجهه فى شعرها . وأحس فجأة بألم خفيف بين فخذيه ، ثم اختفى . وأحس به مرة أخرى . كان مايشبه لثة خالية من الأسنان تمسك به وتضغط خفيفا ثم تختفى عندما يتقلص جسده . وأنصت لصوت تنفسها ، وفمها يلهث بجوار أذنه . واستند على ذراعيه محدقا فى وجهها ، كانت عيناها مغمضتين ، وشفتاها ترتعشان ، وأراد أن يسحب جسده بعيدا ، وصرخ متألما . أحس بما يشبه الأسنان تطبق عليه وتنفرز فى لحمه ، وضغط وجهها بكفه مزججرا ، ثم لطمها فى عنف ، وانفرجت الأسنان ، وسقط منحنيا يلهث . وكان يدور فى الحجرة مترنحا ، ثم نظر إليها . كانت مسترخية فى الفراش وقد تعرى الغطاء عن صدرها الضخم ، وعيناها المتوهجتان تحدقان نحوه . وتلمس طريقه إلى الباب وخرج .

يريد أن يطمئن

قصة

رضوى عاشور

انفتح الباب ببطء وأطل وجه عم عبد القادر يستأذن في الدخول فلما أوماً له الدكتور قاسم برأسه دخل يتبعه شخص لا يعرفه . عم عبد القادر هو الشرطي المكلف بحراسة المدخل الصغير للكلية ، تراه طوال اليوم جالسا على كرسي من الخيزران يشد سترته سير جلدى يقطع صدره بالورب ويلتف حول كتفه الأيمن ليتصل بحزام عريض له مقبض معدني . وكان رداؤه — سواء كان قطنيا أبيض في شهور الصيف أو صوفيا أسود في شهور الشتاء — عتيقا ومستهلكا لا يشي بالسلطة والقوة والرهبة المرتبطة برجل شرطة . فضلا عن أن عينيه الصغيرتين الطبيتين وقسماته البشوشة وشاربه الأبيض الكث كانت تضي عليه وداعة ملحوظة .

قال عم عبد القادر مفسرا :

« الأستاذ جد طالبة عندكم بالقسم وقد طلب مني أن أوصله بأحد الأساتذة » وواصل موجها حديثه للرجل وهو يستدير لمغادرة الغرفة : « اطمئن ، سوف يساعدونك » ثم ألقى علينا التحية وذهب .

مد الضيف يده الكبيرة الى الدكتور قاسم الجالس وراء المكتب . قال : أنا فهمي عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتي نادية أحمد فهمي عبد الستار طالبة عندكم ، هل تعرفها ؟

طلب منه الدكتور قاسم أن يجلس في انتظاره حتى يفرغ من الأوراق التي أمامه فيتمكن من الاستماع اليه .

جلس الرجل بجوارى وكنت أنا أيضا أنظر أن يفرغ الدكتور قاسم مما أمامه لكي يقول لي . ملاحظاته على الجزء الذى قرأه من رسالتى للماجستير .

كان الرجل بادى الشيخوخة رغم ضخامة جسده له وجه مستدير وأسمر تلك السمرة البنية المميزة لأهل الصعيد : وكان يلبس بدلة عتيقة ويده عصا غليظة .

رفع الدكتور قاسم رأسه .. قال :

— نعم ، أية خدمة ؟

كرر الرجل عباراته السابقة :

— أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتى نادية أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندكم .

— طالبة فى أى سنة ؟

— فى السنة الأولى .

— أنا لا أدرس طلاب السنة الأولى ، ولكنى رئيس القسم فما هى المشكلة ؟

ابتسم الرجل باستحياء :

— لا الحمد لله ليس فى الأمر مشكلة ، أنا فقط أريد أن اطمن ، هل تحضر البنت

الدروس ؟ ، هل هى مجتهده ؟ هل هى حسنة السلوك ؟ أريد أن أطمئن !

ابتسم الدكتور قاسم وقال بلهجة لاتبدو ساخرة الا لمن يعرفه جيدا :

— ستطمئن فى آخر السنة حين تظهر نتيجة الامتحانات !

ولكن الرجل كرر دون أن يبتسم هذه المرة :

— ولكنى أريد أن اطمن الآن ، صحيح اننى ربيتها كما يجب ولم أقصر ... هل قلت لك أنها

ابنة شهيد ؟ عندما استشهد والد نادية كانت أمها حبل بها . حفيدتى ، نادية أحمد فهمى عبد الستار

الطالبة فى قسم سيادتلك ولدت فى نوفمبر ٦٧ ، وأمها الله يكرمها لم تتزوج مرة أخرى رغم أنها

كانت بنت سبعة عشرة سنة ، هل قلت لك أنها تعمل الآن فى الامارات ؟

أخذ الدكتور قاسم يقلّب فى الأوراق التى أمامه وقد بدأ يفقد اهتمامه بكلام الرجل ويكف

عن الانصات له .

— أنا صعيدي وقلت ينادية العلم نور ولكن الأخلاق فوق العلم والاحتشام زينة . تتحدثين

مع زملائك ، لأبأس ، لكن بالحدود والأصول ، لاترفعى عينيك الى أى منهم ، غضى الطرف

فالنظر فتنه يالبتى ، وكوفى ...

قاطعه الدكتور قاسم :

— وما الذى تريده منى بالضبط ؟؟

. — قلت لك ياسيدى الدكتور ، أريد شيئا واحدا فقط ، أريد أن اطمئن ! .

— كيف ؟؟

قالها الدكتور بحدة ونقاد صبر وخشيت ، لو استمرت المواجهة أن تنتهى بطرد الرجل من المكتب . وكنت أفكر فى المشهد المؤسف الذى سوف يحدث عندما دق الباب ودخل ثلاثة من الطلاب يحملون لافتة ورقية يريدون اطلاق الدكتور عليها .. قرأها ثم ضحك وقال موجها حديثه إلى :

— اسمعى ياكاميليا ، هذا الاعلان الجذاب لرحلة بورسعيد :

« المدينة الحرة تفتح لك بحرها

بورسعيد بحسب من السيلع

تعال معنا لتسبح وتشتري ا»

واصل الدكتور قاسم الضحك وهو يوقع على الاعلان ويعيده الى الطلاب الثلاثة الذين سألنى أجدهم أن كنت سأذهب الى الرحلة فقلت اننى لم أقرر بعد .

ما إن ذهب الطلاب حتى واصل الرجل حديثه . وللحظة بدا أن الدكتور قاسم قد أخذ بوجوده وأنه نسى تماما أنه جالس فى الغرفة . قال الرجل :

— يعنى مثلا لو سيادتكم أعطيتى جدول المحاضرات وأسماء المحاضرين سأتمكن من ...

— الجدول معلق فى الردهة ، عليه أوقات المحاضرات وأسماء المحاضرين .

تطوعت بارشاد الرجل الى مكان الجدول . تعينى فأوصلته ثم تركته لينقل ما يخص حفيدته ووقفت أثرت مع بعض طلاب السنة الرابعة .

عندما انتهى من نقل الجدول أتى الى وقف على بعد خطوات ينتظر أن أنهى من حديثى ... لاحظت ذلك فسألت ان كان يريد شيئا . قال :

— فى الجدول ليس لدى طلاب السنة الأولى محاضرات يوم الأربعاء ، ولكن نادبة تأتى الى الجامعة يوم الأربعاء .

— نادبة فى أى قسم ؟

— فى قسمكم ؟

— أعرف أنها فى قسمنا ولكنى أسأل هل هى فى « أولى أ » أم « أولى ب » أم « أولى ج »

أم « د » أم « و » أم « هـ » ؟ سنة أولى مقسمة الى ستة مجموعات . نادبة فى أى مجموعة ؟



— لا أدري . .

— كيف نقلت الجدول ، هناك ستة جداول مختلفة لطلاب السنة الأولى .

تلعثم الرجل ومال على قاتلا بصوت خفيض :

— اعذريني يا بنتي تجاوزت السبعين ، لم أنتبه للأمر ، على أى حال سأنقل الجداول الستة ثم
اسأل نادية عن مجموعتها .

واصل حديثه بنفس الصوت الهامس :

— أنا في السابعة والسبعين وزوجتي ، جدة نادية ، في السبعين ووالد نادية استشهد قبل
ولادتها وأنها تغربت لكى توفر لها حياة كريمة ، أنها مسئولية يا بنتي لا أريد أن أقصر .

كنت على وشك أن أقول كلمات عابرة لطمأنة الرجل قبل أن أتركه وأذهب عندما رأيت
فتاة طويلة سمراء تقبل علينا بابتسامة منشرحة ومندحشة بعض الشيء .

— أهلا يا جدى ، مالىذى أتى بك الى هنا ؟

كان لنادية وجه أليف لا يخلو من طفولة تؤكد لها بساطة نوبها وشعرها الأسود الطويل المربوط
على شكل ذيل حصان بشرطة دقيقة زرقاء .

سأل الجدة :

— يا نادبة ، أنت فى أى قسم ؟

— « أولى ج » يا جدى ، لماذا ؟

— جئت أنقل جدولك ولأعرف مواعيدك وأطمئن ، ولكنى اكتشفت أن سنة أولى مقسمة
الى مجموعات كثيرة .

اكتسب وجه البنت بمجدية مفاجئة تحولت تدريجيا الى تجهم ولحنت دمعة تترقق فى عينيها وهى..
تقول باحتجاج :

— ولكن يا جدى ...

قاطعها :

— لكن ماذا ؟ أريد أن أعرف كل شيء لأحبيك وأرعاك كما يجب ...

عضت البنت على شفتها السفلى ثم أعلنت بشكل مفاجئ :

— عن اذنك يا جدى ، عندى محاضرة ...

اجتمعت البنت بخطوات ثم استدارت فى اتجاهنا ، قالت :

— بالنسبة يا جدى هناك رحلة الى بورسعيد وأريد أن أذهب .

— الى بورسعيد ؟

— نعم

— لا بانادية ، لا ذاعى للرحلات ، لا داعى .

— ولكنى يا جدى أريد أن أذهب ، سأذهب !

تركنا البنت أما الجدد فمال على وسألنى بنفس الصوت الخفيض :

— وهل ستذهبن أنت ؟

— لأدرى ولكن أطمئن حتى ان لم أذهب سيذهب عدد من زميلاتي المعيدات وبعض

الأساتذة أيضا .

— مادامت فى رعايتكم يجب أن أطمئن ... نعم يجب أن أطمئن ، ثم أنها رحلة الى بورسعيد

فرصة لنادية تعرف بلدها وأيضا ...

كان الرجل الآن يواصل كلامه بصوت هامس كأنما يحدث نفسه .

— نعم تعرف بلدها وأيضا ترى شيئا من الأرض التى حارب فيها أبوها واستشهد من

أجلها .

تركت الرجل وعدت الى حجرة الدكتور قاسم لأستمع الى ملاحظته على رسالتى .

وعندما غادرت الكلية بعد ذلك بساعتين كان الرجل جالسا على كرسى من الخيزران بجوار

عم عبد الإقادر وكانا يتسامران . قال الرجل مفسرا :

— قلت أنتظر نادى حتى تنتهى من دروسها لنعود معا نحن نسكن بعيدا والطريق طويل .

غادرت الكلية وأنا أفكر فى رحلة بورسعيد . استقر رأيى على الذهاب قلت لنفسى : فرصة

للراحة وأيضا لكى أشتري صابون سائل للشعر وشرابات نايلون .

* * *

١٩٨٧



العمة سلطنة أغرب امرأة في العالم ..

في الصباح إنسية وفي الليل كأنها من بنات الجان .. تسكن طرف البلدة ناحية الغيطان ، تحلب مع شقشقة الفجر وتطبخ بقية النهار . في المواسم تعجن ويخرج الخبز المرحح من طاقة فرنها كالقطر ، يفوح بالحلبة ورائحة أنفاسها العنبر .

تداوى العليل ببسلم الكلام الحلو والوصفات البلدية وكامات الهواء وأدوية تأتي بها من البندر ، من البيت الكبير ، قطرة زنك ، باردة وحامية ، قطن وشاش وسائل أحمر كالدماء في زجاجة محكمة . تطيب الجراح بلمسة يدها ، قبل أن تضع عليها بودرة ضامة للجروح ، تقول اسمها سلفة ، لأنها تستلف الشفاء من المرض ولا ترده .

في العصارى تتحمم العمة سلطنة وتتكحل وتطيب . تنتقى من خضار الزرع لون ثوبها البيتي ، يلعب حول الرقبة ويحيط الصدر العالي بقطر دائرة هائلة تتضام من أعلى بنمات أنكشاكش ، لتنفرج طيات القماش ، أسفل السفرة ، في اتساع رخي ، يطول الأرض ويصدر مع كل حركة لها حفيفا صاخبا ، كاصطفاف أوراق الشجر بأنسام عفية . تعقر على رأسها قمطة يشهق من بياضها لوز القطن المفتوح ، تتلفع عليها بالسنايل . ومن تحت شال الذهب ينسدل ليل شعرها المموج اللماع .

وأنا في ذيلها على الدوام ، تكاد تتعثر في في الغدو والرواح ، بين قاعة الفرن والزريبة والحمام . تهترى كل حين :

— يوهوه يابنت الناس ... ماتقعدى ياخيبيتى في حطة واحدة ..

خلينى أشوف شغلى .. ويعدين نبقى نحكى .. أحكى لك بالليل زى ما انت عايزه .

أنظر إليها بخاطر كبير وكأن روحى قد علقت بشفتيها وبظفرة وعد حنونة في عينيها السمحتين . أطرق برأسى وأنا أتزرزر بالبكاء ..
— طيب بس خلاص .

في الحال تنفثع عن سماء روحى غمامة الدمع الطفلة . وأسمع كركرة الضحك الصافى في قلبى .

— أحكى لك عن الملك والغراب ... وإنت تأخذى سواده في شعرك ... والأأ أحكى لك عن حبة الرمان بنت ملك الجان وتبقى حمرتها في خلدودك ... والأأ عن خاتم سليمان وإنت تعرفى لغة الطيور .. والأأ .. أقاطعها متعجلة :
— خاتم سليمان .
— طيب كل شئى بميعاد .

تنسى هى وتمك في أشغالها البيتية التى لا تنتهى . وأظل أنا مربوطة بذيلها ، نائرة بين كرات الزبد الهائلة السائحة في بدنها الفخم ، ينز بعرق سمى ، يجعلنى أتلوق ، كلما قبلت وجنتيها ، طعم المروة المملحة ، أحبا أكثر من القشدة بالعسل النحل .

عيني لاتفارق حركتها النشطة ، لا تكل طوال النهار ، وكأنها لاتحس لبدنها ثقلا . تطوى الأرض جيعة وذهابا وكأنها تمشى على ماء أو هواء . لاتعب موج البحر في حركتها الدائبة ولا ينفد تجدد الهواء .

وكلما جلست لتعد فأنها لها ، تحينت أنا الفرصة لأرمى بنفسى في حجرها البراح . أحس اننى أغوص في فلتة محفوة بزغب الوز مع ريش النعام . ويبأ لى أحيانا أننى أغطس في ماعون عجيز خمران . تأخذنى في حضنها الرجراج وأنا أأفس رأسى بين ثدييها فأجدها تدلف إلى أعنود عميق ، وأقول في كل مرة

— عمة سلطنة ... ريمك حلو ... ريمك ربح ستات .

تضمني إليها وهي بين الرضا والغضب ، ثم تطلقني فأرى صدرها العمران يهتز بضحكة عالية ، موصولة بذيل رنان :

— يا اخواتي.. شوقوا البنات .. لا طلعت ولا نزلت وبتقول إيه .

العمة سلطنة لا عمر لها ، ولا حساب عندها للزمان ، وإنما طلعتها نحن لنجدها عمة لنا جميعا . وهكذا كانت لصبيان من قبلنا وبنات . لا تتبدل ، ولا تتغير ، ولا تخلف عادة لها ، ولا تنفذ حكاياتها في كل مساء .

وحتى بعد أن كبرنا ودخلنا مدارس البلدة ، ومن بعدها مدارس البندر ، ثم التحقنا بالجامعة في القاهرة ، كنا نعود في الأجازات ، فنجدها على حالها ، يأتي إليها صغار غريتنا ، تجد لهم مائدة الطعام قبل أن تفرش شعورها الطوال حكايا للسهر والونس الجميم « دول أحياني ... أولادي » تماما كما كان تقول لنا . وأنا أترك أمي وأبي وأخوتي وأقرب إلى حضنها الفواح ، تقول لي في كل مرة عين الكلام ، كأني ما غادرت حجرها إلا للحظات ، وما أزال متعرة في ثوب الغيطان على بدننا وفي أهداب سنابل شالها ، معلقة روعي بلحظة صبغها ، حين تنطق كلمة السر فتفتح لي مغاور الكلام .

العمة سلطنة مقطوعة من شجرة . لأزواج ولا ولد . ولا يعرف أحد نسبها صريحا لها . لم يكن هناك غير صورة مؤطرة ببرواز مذهب كالح اللون ، معلقة على جدار المنذرة . والصورة لشيخ مسن ، بهتت ملامحه من كثرة ما خدقنا وما طرحنا عليها السؤال بغير جواب .

يقول ناس البلدة : إنه من محارمها وقد أتى من البندر فارا من أهله ، أو من ثار قديم ، وهي فلقة قمر في بواكير الصبا .

يقول آخرون : إنه زوجها وكان في عمر أبيها ، وأنه لم يقربها ، وإنما كان يجالسها ويقص عليها أخبار السلف والخلف ، ويعلمها فنون الشعر والأدب ، وإنما تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر العويص المجهول ، وتعرف سيرة أبي زيد الهلالي وذات الهمة وعنترة وحجرة العرب .

ومن قال : الرجل من صلب أحد أكابر البلد ، ممن شاركوا في هوجة عراقى وأنه بعد موت والده اختفى في الويف ، هربا من ملاحقة الخديوي والانجليز .

ومن زاد فقال : هو ابن الأمير الای محمد عبيد ، بطل واقعة قصر النيل وقائد الآلاى السودانى ، الذى استبسل واستشهد في التل الكبير . ولما تقلبت النفوس على العرايين ، عادت به أمه الى بيت العائلة في البندر ، إلا أنه اختلف في كهولته مع أولاد إخوانه على الميراث ، فنزح الى البلدة ومعه سلطنة ، ابنته أو ربيبته ، لتقوم على شغونه .

وزهب عدد آخر من العارفين ببواطن الأمور إلى أن الرجل كان زميلا لسعد باشا زغلول في مدرسة الحقانية وكان من خالصاته المقرين لسنوات عدة ، لكن حدثت بينهما جفوة حين تجاهل سعد باشا الاتصال بمحمد فريد أثناء وجود الوفد المصري بباهس في منتصف عام ١٩١٩ ، وإن الرجل كان من أول المسهمين في نقل جثمان محمد فريد إلى أرض الوطن . بل إن هناك من يؤكد أن الرجل الذى هبط على البلدة وسأل عن مجلس الشيخ ، قبل وفاته بضعة شهور ، وحسبه الناس جاء خطيبا لسلطنة ، ليس سوى جمال عبد الناصر ، وإن الشيخ قام وقبله بين كتفيه ، وكان ذلك قبل قيام الثورة ، فلم يعرفه أحد .

لم نكن نعرف الحقيقة . وفى مرات نادرة ، يبادرها أحدنا بالأسئلة المحومة فى رؤوسنا كزناير هوجاء ، أطلقها من عشها عبث الأولاد ، ونحن نتحلق من حولها فوق حشيات الأرائك البلدية ، تأكل أفواننا من طيبخ صباحها الشهى ، المتبل ببهارات الأنفاس الحارة ، وفى غمرة الونس وحرارة تلاصق الأجساد تتفتح منا مجاهيل لانعرفها ، فينطلق الولد أو تنطلق البنت :

— عمة سلطنة .. أحكى لنا حكاية الصورة .

تباغتها الكلمات ، فتغيم عيونها لحظة ، ولا تقول سوى :

— هو .. رحمة ونور .

تقولها وكأن الكلمات كفوف ثانية تربت على الوجه الكهل ، أو تمسد الشيبة الكتانية المشعنة ، أو كأنها شفاه تمس الجبين المغضن مساً رقيقاً . يتغير صوته ثم يعود الى نبرته المعهودة ، كمن انتهت توا من نفث ذرات غبار منسية ، تراكمت منذ زمن على شئ عزيز وتحب أن تترك مابقى منها هاجعا تحت الجلد أو فى تلافيف شغاف القلب ، بعيدا عن العيون .

وبحركة حاسمة من يدها يسود الصمت ، بعد أن أثار الجواب المتور همهمات فضولنا النهم .

— فضوبنا من السيرة دى .. أقول لكم حكاية وإن وجدتها حلوة ، تقولوا لى غنوة ، وإن كانت ملتوتة ...

نصيح بصوت واحد :

— تقولى كإن حلوة .

— تعرفوا يالأولاد كل شئ فى الدنيا وله فى الأصل حكاية .

نقول وقد سرى إلينا مس كالكهرباء ، لا ينقطع إلا فى نهاية المساء :

— إزاي ياعمة .

— يعنى الحلم له حكاية والكلام له حكاية .

يقول الولد :

— نسمع حكاية الحلم .

تقول البنت :

— لا .. نسمع حكاية الكلام .

تقول العمة سلطنة :

— طيب من غير خناق .. أحكى الاثنين .

في سالف العصر والأوان كان فيه مدينة بيوتها من رخام أبيض ، مصفحة بصفائح الذهب والفضة ، وفي دوائر الجدران ألف شبك من خشب الصندل وألف شبك من النحاس الأحمر الوهاج ، خارجة كلها على أبواب الأبوس . وكان لا يدخل من هذه الأبواب إلا الأمراء والحراس . وكانت المدينة تطل على فيه أسماك على كل لون . والأسماك لها أجنحة تطير بها إلى السماء ، فتحرق الشمس أجنحتها ، فتقع على السحاب ، فيرمى بها السحاب إلى البحر ، فتنمو لها أجنحة من جديد .

وكان في هذه المدينة امرأة فقيرة ، أخذ الحاكم شاتها الوحيدة وكانت تشرب من لبنها وتغزل صوفها وتأكل من ولدها . ولما ذهبت المرأة الى قصر الملك لينصفها من ظلم الحاكم ، منها الحرس من الدخول . جلست المرأة تبكى على أعتاب القصر ، فخرج من دمعها الترمس والفول . تختاروا الترمس ولا الفول ...

— الترمس ياعمة ، ملمح زى الدموع ... وبعدين ..

— تدرجت حبة ترمس الى البحر ، فبلعتها سمكة وصعدت بها الى الشمس فمسها الشعاع ، واحترقت أجنحتها وحية الترمس ماتزال في بطنها . ولما ألقاها السحاب الى البحر انزلت من فيها الحبة وقد حولها الشعاع الى جوهرة . والجوهرة صارت معلقة في شجرة ، والشجرة في بستان ، موصول بالسماء . وكانت للجوهرة قوة كقوة الحديد ولونها كلون النار ، تنقد أنا بالياقوت ، وأنا بالدر ، وفيها روح الزمرد .

— ياعمة قولى كلام سهل .

— بس اسمعوا وانتوا في الآخر تفهموا .. أصبحت حكاية جوهرة على كل لسان .

قال الناس : جوهرة كنز عليه رصد .

قالوا : جوهرة في الأصل كانت دمية امرأة مظلومة ، من مد إليها وكان ظلما ، فرت

منه .

قالوا : إذا كان صادقا وصل وأمسكها .

قالوا : من أمسكها يصبح ملكا على الملوك .

لما شاع الخير ودخل في القلوب الطمع ، توافد الأغراب على البلد ومرادهم امتلاك الكنز المسحور .

وفي يوم من ذات الأيام ظهرت جوهرة لفتى من أهل البلد وبانت له على صورة صبية ، هبة الحسن ، تغتسل في بحيرة بستان ، فلما نفضت القميص لصب ماء ، نظر إليها ، فورد وجهها فرط الحياء . ولما رأت عين الرقيب على تدان ، أسبلت ظلام شعرها على الضياء . وظل الماء يقطر فوق ماء ، فوق خبها في نفسه ، وأمسكها ولم يرخها حتى دخل بها بيت قلبه .

— الله ياعمة .. كلامك خلو وحياة النبي .. بسب صعب كأنه شعر ..

— فرح الناس بالفتى حين ارتضته جوهرة زوجا لها ، وأقاموا الزينات وليل إلى الأفراح ، ورصدوا له سعد الظالع ، فوجدوا نجمه في صعود إلى منزلة ملك الملوك .

تحكى العمة سلطنة وكأنما قد تلبستها روح من الجن ، تبدل هيئتها وتتحول . تمد يدها فوق رؤوسنا إلى مكان غائر في الجدار ، وحين تعود إلى دائرة النور نرى جوهرة في ليلة عرسها ، على رأسها الطرحة التلي المقصبة ، تتبختر في حرير موشى بنجوم وأقمار ، تبارك الخلاق . تمد اليد الأخرى ، فتأقي بالسيف والصولجان لسيد الملاح ، يا صلاة الزين ، حصوة في عين .. تقطعها زغرودة طويلة وأهازيج . والعمة سلطنة جوقة ومعازيم وصبيان وبنات وعروسة وعريس وتختروان . وعيوننا مفتوحة على اتساعها ، تتسارع منا الأنفاس :

— حكم الملك بين الناس بالعدل . قال : كل من زرع حصيد . وقام بطرد الأغراب ، وأنشأ حول البلاد الأسوار . وعاش مع جوهرة في أرغد عيش لم يكن صفوة غير انشغاله عنها بأمر عجب ..

— بالسحر ياعمة ..

— يمكن بالجن ..

— نقول إنه في كل يوم كان يعقد الديوان من الصباح إلى العشاء ، ويأتى إليه الناس من كل صوب ، فيقص الواحد منهم حلمه من أول نومه والملك ينصت اليه وينظر في أمره ، فإذا أعجبه الحلم ، نال منه الخطوة وأصبح الرجل من أهل المشورة والكلمة المسموعة . وإذا أغضبته الكلام يبعث بالرجل إلى جبل قاف ، حيث يسكن سارقوا الأحلام ، ويظل الرجل ممنوعا من النور لشهور ، أو لأعوام ، فيجن ويهذى . عندئذ يدفع به إلى السياف ، فينال جزاءه بقطع لسانه ، ردعا لأمثاله والناس ...

— خافوا من الكلام ..

— ومن الذهاب إلى الديوان ..

- واحدة مرة حلم بجوهره ..
- وواحد غيره حلم بالبستان ..
- وفي ليلة ثانية عشرة حلموا بالحلم إياه ..
- والملك ...
- الملك كان يحقد الديوان فلا يأتي إليه أحد .

— أمر الملك بإحضار مرآة كبيرة ، تعكس أمامه ما يجري في القصر والمدينة . وكان يجلس أمامها يتحدث ويسمع ما لذه وطاب . حتى كان ذات يوم ، وبينما كان ينظر في المرآة فإذا به لا يرى صورته . أمر الملك شهنشهر التجار بحلب المرايا من البلاد جميعها . فلما نظر إليها وجدها على شاكلة واحدة ، تتأمر ضده وتحجب عنه رؤية نفسه وما يحدث حوله . غضب الملك وأصدر مرسوما بإلغاء المرايا .

ولما زاد به القلق وشعر بذئوع النبأ ، أمر الحراس بالانتشار في أنحاء البلاد ومراقبة الناس في الصحو والمنام . وأصبح همه سماع النخمة ومعرفة دخائل السرية . ونصحه أهل المشورة بتشديد الرقابة وتخصيص حارس لكل رجل من العامة . وتطوع بعضهم ليكون رقيباً على حلمه ، فبنم عن نفسه ، إذا تبادرت إليه نامة في تهوية أو في منام ، تزعزع استتباب الأمن ، أو تهدد مصالح البلاد . وفي الآخر بظن الكلام وكفت الناس عن الأحلام .

— مش معقول ياعمة .. لازم ...

— الناس تطق

— تهج

— يقتلوه

— تحصل مصيبة

— في ذات صباح هرع أهل القصر في هلع ليخبروا الملك ، بالنبأ ، اذ اختفت جوهره من كل مكان ، وكأنها فص ملح وذاب . قال الملك : يمكن وقعت في البحر أو خطفها النسر . وأمر بالفواصين أن يواصلوا البحث ، من طلعة الصبح إلى غروب الشمس ، وأمر بالبصاوين أن يعتلوا المآذن والقباب ليفتشوا عن جوهره بين الغمام ، وأن يرصلوا طيور السماء من الفجر حتى حلول المساء .

وخرج الملك في موكب عظيم ليرقب البحر والجو بنفسه ، باحثاً عن جوهره ، ذرة قلبه وتاج ملكه .

وبينا الموكب يسير ، والملك في هم وغم مقيم ، والناس تشهد في صمت ، إذا بينت صغيرة تشير الى الملك وتصيح بأعلى صوت « الراجل ده من غير خيال .. مالوش ضل زى بقية الخلق »



وفى الحال سرى اللفظ بين القوم ، لما انكشف الأمر وهجم الأعوان على الحراس وصارت واقعة ، مات فيها من مات ، وسلم الملك وعدد قليل ، عادوا جميعا إلى القصر ليدبروا معركة الغد . وكان الملك قد هده الحزن والتعب وغلبه النعاس ، وإذا به يدخل مملكة الأحلام ويسير في أبهاء تقضى إلى أبهاء من بلور ، عليها بسط من سندس وديباج ، ومن فوقها ثريات من ذهب مع جمان في فضة . والمملك يتقدم شارد الفؤاد مأخوذ اللب ، حتى وصل الى قاعة العرض وفى صدر القاعة وجد جوهرة تجلس بين يامى سلطان الأحلام ، ومن حولها ناسه وأهل بلاده . فرح قلبه ومد إليها يده فلم تمسك غير ظلي أو خيال . فهم بالنداء . وإذا بالسلطان يشير إليه ، فانعقد لسانه ومات على شفتيه الكلام . وتوتة توتة فرغت الحلوة .

— لا .. لا .. ياعمة لازم تكمل ..

وأقول أنا :

— وجوهرة ياعمة .. عملت إيه جوهرة .

تقول :

— قول أنت .

— ماعرفش ياعمة .

— بكرة تعرف .

تقولها بغير نقض أو إبرام ، وكأنها تغلق من خلفنا باب الحكاية وباب بيتها ، فنعود إلى دورنا القريبة ، ونسلم أنفسنا إلى النوم . وأرى الملك يتحول حزينا في أبهاء البلور وجوهرة تكي فيطلع من دمعها الترمس والقول وأنا سمكة مجنحة أطير إلى الشمس فأشعر بسخونة لأطيقها . أهوى وأهوى إلى بحر بغير قرار . الملح أطايافا تتراءى وتختفى أميز من بينها أمى وأخوى و وخوات كالابر تندس في جسمى كل حين وجرعات مرة يلفظها جوى المحموم . مهمات وبكاء مكتوم ووجوه لا أعرفها تقلبنى على قاع لا نهاية له يشتعل بنيران بيضاء ، لاتكف عن التهامى . أطرافى تنفصل عنى ، تنزعها أياد غريبة . أصرخ بغير صوت . أفواه تنهض ساقا فساق ، إصبعا من وراء إصبع . رأسى معلق في خزنة محكمة . أطرق بجيبينى جدارا سميكاً مصمتاً . يلين الجدار ويشف كالبلور . أرى من خلاله وجه أمى مستسلما . يتكاثف الجدار . أغيب ويغيب عنى السمع والبصر ، يغوصان في قاع عميق . من بعيد يطفو صوت العمة سلطانة ، يأتينى لا أدرى من أين ، تحكي عن غيبة الملك التى تطول و واحد من سكان القصر يصنع تمثالا من الشمع على صورة جوهرة ، من رآه ظنها هى . أسمع ناسا تهلل وتكبر كأنه يوم عيد .

تتلاشى الأصوات .

أنادى .. ياعمة ... يغوص منى النداء ..

أسمع ناسا تضرب أحاسا في أسداس .

وأنا على محفة محمولة في موكب كبير ، يتقدمه الملك ، والى جواره التمثال . ونيران تشتعل من فوق وتحتى ، تطول موضع الملك ، فأشعر بنوب الشمع يغمرى ، قطراته السائلة تسع جيبى ، وما تلبث ان تجف . أفتح عيني فأرى أسمى والعمة سلطنة ، فى يدها منشقة كبيرة تجفف عرقا غزيراً ، تقصد به جسمى كله ..

بعدها بسنولت كثيرة وكنت قد تخرجت من الجامعة وعملت بالصحافة وأقمت مع أسرقى فى القاهرة وتباعدت زيارتى للبلدة حتى كادت تنقطع وتغيب عنى أخبار ناسها ، وكنت أجلس الى مكتبى بالجريدة أكتب مقالا ساخنا عن الأوضاع ، ومدير التحرير يقف على رأسى ، متعجلا تسليم المادة الى المطبعة ، والأفكار تتلاحق وتتشكل أمامى على الورق ، كلمات وعبارات ضخمة ، ذات طنين بغير صدى ، بدت كفقاقيع صابونية هائلة . من صنف ما يخرج مع مداد الأقلام كل صباح وينفث على أوراق الصحف ، وكنت على وشك الانتهاء واذا بى أنوقف مرة واحدة وأمزق ما كتبت .. ومدير التحرير ينظر الى فى حيرة وارتيابك ، كوب الشاى معلقة فى يده ، لا يدرى هل يتراجع بها الى فمه الفاجر ، فيداريه بالسكات ، أم يتقدم بها الى حافة المكتب وخطر السؤال .

وكانت رياح عيفة ، متعاكسة الاتجاهات ، تهب فى الخارج وتندفع من النافذة المفتوحة ، فتتطاير مزق الأوراق فى وجه مدير التحرير . وأنا أملأ صدرى بالهواء ، فأحس بريح أليفة ولسان حبالى يقول بصوت مسموع :

— عمة سلطنة .. ألف رحمة ونور .

عقاب ربنا

فصة

هشام قاسم

اليوم أتممت العاشرة وأنتهى حفل عيد ميلادى ، ذهب أصدقائى إلى منازلهم وقبلنى أقارى وأعطانى كل منهم هدية قبل أنصرفهم — زوج عمى مرس فى أذنى وهو يد يده بهديته نحوى « ألف مبروك يا أبو السيد » لقد صرت رجلاً .

أمى أخذت تجمع أطباق الحلوى ، وأخذت فى فك شرائط الزينة الملونة . أخذت البالونات تتساقط على الأرض واحدة تلو الأخرى . نادى أبى على لأجمعها ، لكن لم يكن لدى ميل لجمعها فتركت أخى الأصغر — الذى أسرع نحوها — يجمعها واحدة تلو الأخرى .. لقد كثرت . — أطفأ أبى وأمى الأنوار التى تحمى الحفل وقبلنى كل منهما قبل ذهابهما إلى النوم . ودخلت إلى حجرتى وغصت فى فراشى لأستقبل النوم كعادتى بسرعة ولكنى فكرت فى عقاب ربنا . — ربنا يبدأ غدا فى محاسبتى كما قال أستاذ الدين فى الحصة وأنا فى سنة ثالثة عندما سألته « متى يبدأ ربنا يحاسب الناس ؟ » .

كان يومها يقص لنا عن عذاب النار وقال أن نار ربنا غير النار التى نراها فهى أصعب وأشد بكثير .. بل أن نارنا أقل من نار ربنا سبعين مرة .. وحكى لنا أن أهل النار بعدما تُحرق جلودهم ربنا يصنع لهم جلوداً جديدة لكي يشعروا بالعذاب من جديد . وعندما يعطشون يشربون ماء مغلياً فى أكواب من نار فتحرق أيادهم وتكوى وجوههم وتشوى أمعاءهم . ولو أحد من أهل النار حاول يهرب ترجمه الملائكة التى تحرس الناس إلى قاعها من جديد .

يومها أنا وكل الفصل متنا من الخوف وخفت أن يكون ربنا يبحاسبني رغم صغرى . هذا
ماجعلنى أسأل أستاذ الدين عن العمر الذى يبدأ فيه عقاب ربنا .

فنظر الأستاذ نحوى مدة طويلة ثم أجاب عن سؤالى « أنتم الآن فى التاسعة من عمركم ..
عليكم أن تعدوا أنفسكم من الآن فلا تتركوا الصلاة ولا تعصوا أباً أو أستاذاً لأن حسابكم سيبدأ من
العام القادم عندما تتمون العاشرة » .

أنا اليوم اتهمت العاشرة وباليث ماكنت أتمتها ، فمن الغد سيبدأ ربنا فى محاسبتى ولذلك على
المراقبة كل حاجة أعملها حتى لا أدخل جهنم وأكوى بنارها .

★ ★ ★

أقرب أبى وبيده شعله من نار أخذ يعاقبنى بحرق يدى اليسرى لهدم تحكمى فى القول أمام
ضيوفه . أخذ ينهرى ويصيح بصوت مرتفع « ربنا سيدخلك النار لو عملت ذلك العمل مرة
أخرى » فجأة وجدت نفسى وسط نيران تلتهم جسدى .. أخذت أنادى على أبى وأنادى عليه
بابا .. بابا .. بابا .

قمت منزعجا من سريرى لأجد أبى كعادته يتوضأ لصلاة الفجر فسألنى عن سبب قيامى
فقلت له أريد أن أصلى الفجر معك فأبتسم أبى فى وجهى وقال « هائل ياسيد خيراً ماستفعل » .
توضأت وكانت المياه كاللجج ولكنها بالتأكيد أهون من نار جهنم .
بعد أداء الصلاة خلف أبى قال لى وهو يمد يده ليسلم على « لو داومت ياسيد على أداء
الصلاة هكذا سيدخلك ربنا الجنة » .

— يعنى بابا بابا ربنا لن يدخلنى النار .
— نعم

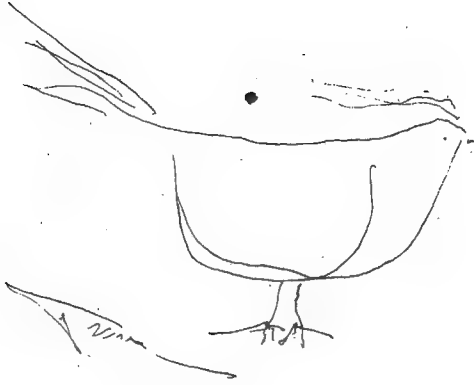
★ ★ ★

عندما دق جرس المدرسة وجربنا كلنا إلى أرض الطابور وتجمعنا فى صفوف سألت نفسى
ياترى الناس ستجتمع هكذا يوم القيامة أم سيكونون غير منظمين ، أم سيكون أهل النار فى ناحية
وأهل الجنة فى ناحية .

ياترى سيكون أهل النار أكثر من أهل الجنة بكثير ؟

ياترى الناس ستقف ساكنة أم سيكون هناك ضجيج عال من الخوف ؟

ياترى أنا وبابا وماما وحسن سندخل الجنة أم النار ؟ . يارب دخلنا كلنا الجنة ولاتدخلنا
النار .



فى الفسحه لم أشارك زملائى اللعب ومكثت بمفردى ففى حصه الدين سوف أسأل الأستاذ إذا
كان اللعب حلالا أم حرام ؟

تناولت السندوتش الذى أعطته ماما لى وأخذت أراجع أفعالى منذ الصباح . ولكن الحمد لله
لم أرتكب ذنبا حتى الآن ففرحت جدا وكنت سعيدا ومن فرحتى أكلت سندوتشانى كلها .

وفى المساء تعالت الضحكات من حولى عندما وضعت يديّ أمام عيني حتى لأرى
التليفزيون الذى كان به راقصة تراقص . أمى أقتربت منى وضممتنى نحوها وقالت وهى تحنو على

« ما الذى تفعله يا حبيبى ؟ » .
كنت أود لو قلت لها عما يخيفنى لولا أننى خفت من أن يضحكوا علىّ من جديد .

★ ★ ★

قربت يديّ من نار أشعلتها حتى أجرب عذاب النار ولكنى أبعدتها على الفور . أقتربت بإصبع واحد منها ، وأبتعدت عن النار مرة أخرى . أغمضت عينيّ وتقدمت بأصبعي نحو النار . أنتفضت من مكانى من شدة الألم صحت بصوت عال « آه .. يا أصبعي » .

تلقفتنى أمى بين ذراعيها وسألتنى بلهفه عن أصبعي فأشرت بيدي الأخرى نحو النار بينما رأسى كانت مدفونة في صدرها ودموعي تسيل على خدي . يارب كيف سأتحمل نارك إذا دخلتها وهى أشد سبعة من تلك النار .

— ماما أنا خائف أدخل النار .

أبتسمت أمى وقالت :

— لا تخف يا حبيبى الأطفال أمثالك لا يدخلون النار .

— كيف ياماما . ألن يحاسبنى الله .. أنا عمرى عشرة أعوام ؟ .

وضعت أمى أصبعها فوق فمي وقالت :

— عندما ينبت شاربك سيبدأ الله في محاسبتك .

— والله ياماما .

— نعم يا حبيبى فالكبار أمثالنا هم الذين يحاسبون .

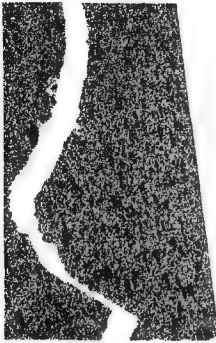
سحبتنى أمى من يديّ نحو الفراش وقامت بتفطيتى وقبلتنى .

تصبحين على خير يا أحلى مانا .

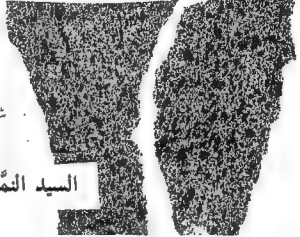
يارب لا أريد أن أكبر وأصير رجلا .

يارب اتركنى طفلا دائما .

وتصبح على خير ياربنا .



الموت والأسئلة



شعر

السيد النمّاس

« لأني جهاد الموت ولنا الأسئلة »

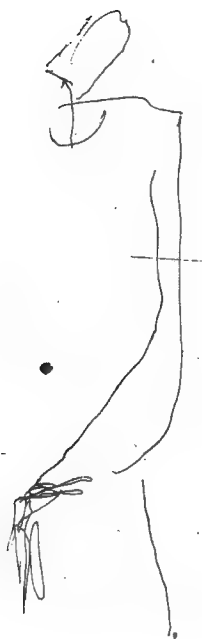
هذا انقاد الروح إذ يفقد الرقاد على رؤاك
بعيدة عنك البلاد بعيدة
لا شيء يشبهها سواك
مستوحشاً في جبل الجسم ، غريباً في أليف اللوح
تصطنع الحقيقة والخليقة من رمال التيه تنفخ ماتبقى من هواء العمر
في طير الحجر

آتٍ على قلدٍ وميقاتٍ قُدرٌ
تقتادك الشمس المسملة العيون من المرايا الخادعات إلى
جلدور الريح والوهج المراوغ وعراء الأسئلة .
يزفك الأطفال والعواهر المفزعون للمليكة المسيخة
التي تعاور الحصيان فوق صدرها

هل أنت ما أنت غرابٍ يتعق الأرض اليباب
أم انت تقرأ ماتعسر من كتاب القرية الظالمة — المظلومة
الحارمة — المحرومة الباذلة — المبدولة الخائنة — الخونه
هل أنت دجالٌ تفقه في أفانين الغواية والحجاج
أم أنت ماأنت نبيء يحمل الرشاش والغضب المبارك والسراج
هل يلتقى فيك الممات الدائري لينفتح
أم يسرق التجارُ رايتك النيبلة يلتقى
في ظلها الدم الذي بلا ثمن
وأول الظمأ البعيد
بآخر الفرق في غياهب العفن

قابلتني في ساحة الزمن الغوى
لم نلتق وجهها لوجه كُتبت مشمولاً بريق ودم
وكنت أبحث في نفايات التراب عن المفاتيح التي ضيعتها
هل كانت الساعة صيفراً يستهيج الخطوة الأولى القديمه
أم كان صقر الوقت يرصد خطرتينا الصخريتين — المرجتين
يا أيها الوجه الملمم بالبروق وبالدم
من يبدأ الآن المسير إلى مضيق يستضيئ ويلعز

هي ميتة أخرى تغمم في الهواء
تسارق النظر المولء للدم الطامى يبادلها اشتهاً باشتهاً
الآن هل تشرب قهوتك الأخيرة أم تراود ذلك التاريخ عن فنته
يعوبك أم تغويه
يقصيك عن خندقك المزوى أم تقصيه عن خيمته



يرميك عن متن العذابات الجميلة والوصال القاتل المجنون أم ترميه
هى قهوة فى « اللد » تشربها وترتجل الغناء البدوى

« الشجر والشجرُ

الخطو والخطرُ

النأى والنأى

اللاى والآى

الليل ياليل

القل يا فاطم «

للقتل رائحة الولاده

هاأنذا متيماً للطلق أطلقنى

أحكم زوايا القذف طوفنى

صوب إلى المرف من كينونتى الرملية المرطنى

ذرى وحيداً فى ملاء الريح أجمعها وتجمعنى

هربت أساطير الرعاة الخائرين وخلقتنى

أطلق وأطلقنى

قصائد

شعر
ظبية خميس

وداعاً ماركوس

سيدي الأخير
سيدي الكبير
إنني أكثر ، وأكثر انحن !
أخرج من بوابة عمري
وامض بعيداً
ستجد أمثالك
من نزلاء القصر الأمريكي
في غابة صغيرة
محرمها الأفاعي ، والقرده
وطارت منها كل الحمام والعصافير .
ستجد خلفاء القرن العشرين
يمضغون سمومهم
واحداً ، تلو الآخر .
هلو بوكاسا
جودباي سوموزا
هلو بشاة
جودباي سادات
الأسد يأكل ذيله
زهرة تثبت عندما ترحلون
والمطر يصير أكثر
وعندما يمضي الشعراء نحو القصيدة
يمضي الطغاة نحو الغابة الكبيرة
وحيث يهبط عليهم الليل

يهبط علينا نهار مشرق
 وحيث تمتلئ قلوبهم بالحسرة
 شمس بين يدينا
 والقمر بين عيوننا يكبر ، يكبر
 ضلوعنا تدفأ
 والحريق يلاحقهم
 البحر يرفضهم
 السماء تطردهم
 الأرض تفلت من بين أقدامهم
 الهواء يصعد بعيداً ، بعيداً .. إنه لا يلمسهم .
 الأطفال يقذفونهم بالحجارة
 والكبار يلعنونهم في الصلاة ، والشوارع
 المدي يصير أوسع
 والقلب يطرب ، يطرب
 الزمن نهر
 والناس تسقيه من أحلامها
 قطرة
 تلو القطره
 رماد السماء يصير أزرق
 والأرض تستقبل المطر القادم
 لينة تصير
 طينها يختلط ببراعم الحب الذي أولده الدم .
 أيها النساء الحزين
 كرنفالك يجيء هكذا
 مساء يراقص مساء
 وهم
 ينسلون من أعناق الشعوب
 يذهبون للعراء
 والقصر الأمريكي يفقد أعمدته المشره
 هلو ماركوس
 جود باي ريفان

عودة الأحياء

أيها الأهرامات العظيمة
الشمس تطل من بين جبالك الصغيرة
والشوارع تمتد بحيرة من بشر
أجسادهم مرهقة
والخزن يفسل عروقهم
كأنهم أعناق قلب ينشطر
كأنهم غصنة يقف أمامهم ، عاجلاً ، هذا
الزمن
لكنهم كما بنوك أيها الأهرامات العظيمة
سينون — ذات يوم — هراً جديداً
يخبرنا عن سعادتهم
عن قوتهم
عن عروقهم التي اجتمعت في قلب واحد
لتنم — الحزن — برمه .

٢٧ / فبراير / ١٩٨٦

شبراویش

وعد
وينتا يقضي موعد
وعد
تموج أرض طيبة فيه
يودع فيه ليلها
ويودع
وجهاها الضفاف
يملح الحسن قليلا
ويرتدى البؤس يمضي مطلقاً ما بين قلبه

قد توكت ، قليلا ، أيا النيل
 على قلب ابنك
 وغمت ، قليلاً ، قبولة تحضن حزنك
 ما لهذا السيل لا يأتي
 ما لهذا السيل يرسل تهيدة في وجوه الناس
 ثم لا يأتي
 بيني وبينك
 في الغابة الزرقاء
 فجأة ، ينفض النخيل

١٨ / أغسطس / ١٩٨٥

قصيدة لسليمان خاطر

في انتفاضات المساء الصغير
 أحبو ، قليلاً لأغسل ركبتي عازف الكمان
 واعد أمامه وطني الصغير
 وقطنة خراء في يدي
 تطهر أوجاع التربة
 العصفور يطير
 والطفل يراجع حساباته
 وأنا أرقب زهرة الغاردينيا
 التي تفتتح على صدر قبر .

٢٤ / يناير / ١٩٨٦

البواكى

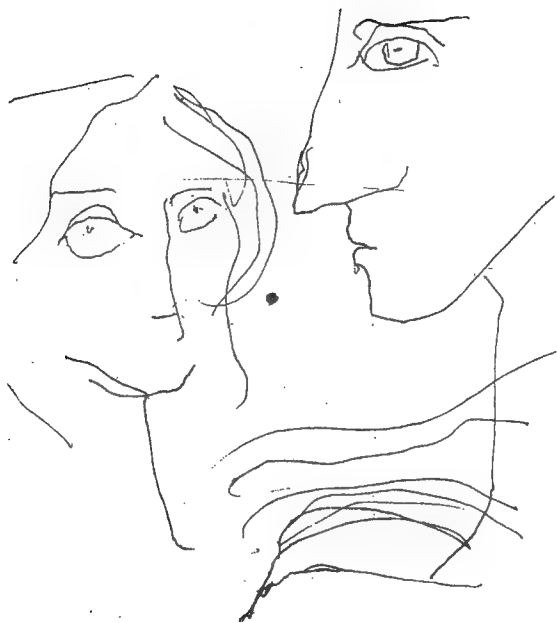
شعر

اسلام عبد المعطى

مشيت فى الأوبرا باكى
نص « البواكى » بواكى
والنص كان نعان
الحفارات تحدفنى بالحكليات
واحدفها بالدهشة
... مين اللى كان بيألف الحوادث ؟
طعم النيت بايع ، لكن فواج
راح اللى راح
ورجعت استاكى
— ما بتطغيش الصبح ليه بأمورة ؟
هل كنت أنا نايم ؟
أم هل خلقتى الميعاد
أنا حين جاوزت الميدان
حددتى بصباحه
واتلفتت كل الميون بمتى

حسيت بأنى بادوخ
 وأنى مش دارى
 يا فرحة « الكونيتنتال فيك
 يا بن الحوارى
 هاتدارى إيه واللا إيه ؟
 نص الميدان الشمس واكله عينيه
 وانت ، غريب الخطى
 ضايع وعريان الحشا
 كل الميدان استباحك
 من بياعين الكبد ، لياعين لأقمشه
 .. للمم ديول المفاجأه
 شعبطها فى الأتويس
 اتدارى فى الركاب — حبايك —
 إيه اللى جايبك فى الزمان الغلط ؟

فى الليل
 بتصحى البواكى
 تدحك عينيا م الغبار والدمع
 تصاحبى فى المشاوير
 اذا جابى شوق من « محمد على »
 أو عدلى شوق للميدان الكبير
 أشعر كإنى باطير
 أنا الثقيل الراسى
 تتدهل كل الكراسى
 ما ارتاحشى غير ع الحصى
 فى قعده عرى ، فى تالى باكية من « محمد على »
 تحضن شفايفى المباسم
 وينساب النعم



(ودّع هواك ، وانساه

والسالى

عمر الى فات ماها يرجع تانى ...)

— محلاه ياسيدى الطرب

— والله غناكم للذيد

— ما احلى من السهرة دى

غير سهرة قضيناها فى « عبد العزيز »

... تاخذنى وجلى عند باب الحديد

لسّاك يا ذمعى جديد

ما بتخلف المواعيد

ولا يرجعك غير زعقة القطورات على الحبيب البعيد

داوشى بركة واللا « وش البركة »

بنوة حلوة بنت صاحب بنسيون

للمت فكرى المبعتر جنب « كوبرى اللمون »

فى بواكى تشبهنى وانا باكى

وبواكى تشبهنى وانا مجنون

خاطفة الصبيه قللى من عيى

جوة الملاية تفضى وتسمى

لما انقطع نورك ياشارع « كلوت بيه »

كل الحوارى قادت كلوباتها

نفس البواكى تشبه اخواتها

مع زعقة السريحة ع الصبحية

مع طلعة الشمس الزهق

تخرج عينيا م البواكى

بواكى

تدحرج الدمعات على صدرى

دمعة تودع هوايا

ودمعة تنساكى

مالك الحزين

شعر

عطية حسن

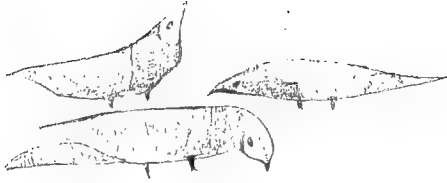
كان يبنى فضاءً من الحجب ، ويرسل راحته إلى الفصون ، ويملاً
رأيه بمحمحات النهر .

كان يمد إلى السماء قوساً عضلياً ، ثم يشهق ، ويصرخ منتشياً كأنه
بئرٌ مغمومة .

رأيه مجدولاً كدرويش ، يتأغم في الندى ، ويقفز مع الأبطال من
جدول إلى جدول ، وينشر شريطاً مهتاجاً من الغوايات على رأس
برتقالة .

رأيه يزيح ظلة الأرض ، ويملاً الصمت نارا وثقوباً ، رأيت وجهه
يستدير على النوافذ المبعثرة في الغروب ، ويرحل ، على سحابة
مهاجرة .

ثمة ريح تفسى له ، ثمة قطرة وحيدة من المطر تهبط على عبايته
وتعانق ، نومة ينتظره في الغرفة المجاورة وخرائط تعترف له ، خردلة
تكتب له ما يشتهي من الأسماء ، والزمن يبدو جالساً بين عينيه كمهرة
تلد .



تغطنت حولة القرى وفاضت به النوافذ والمصاطب والحقول ،
إنسابت نحوه البيارق الملونة وأخترقه المعمل والنجرع مهدى خلفه
وتواطأت حوله الأذكار والمباخر المزركشة ، جاءته المرأة التي
ارتجفت على شفيتها النهارات لتطلق بكارتها عليه ، وتغلق نهديا
بحموضته ، وعهل في مغارات الأفق .

تنهت له ، حين تثارث أنا والحصى ، فتركه له وجهي ، وترك لي
صوته المرمي .

وجدته ينتصب في هوائى مظما ينتصب جواد جامع في قاع عين
سحرية .

وجدت له بريق النجمة وعودة المقاتل .

تهبأت له كما يهبأ البحر للنوارس ، همست في مشارق الوجد وفي
مغارب الأحصنة وتبعته نارا توغلت في وريدي ، هرولت خارجا
من فصولي ولغتي وتدحرجت صوب صوته المفتوح وقائيله الفارعة ،
وجدت منشورا يحاطبني وريحا تتكحل لي ودماء لا تنهل في طلي ،
تحسست ريشه الطالع في الرمال ، وبقايا رعشته ، وعرايه العفى .

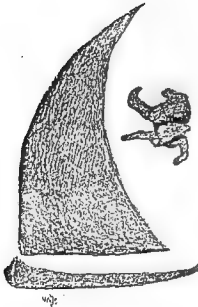
إنفرطت هوامشي ، أطلقت الليل على مرآتي ، فبحث نافذني لأسراب
من القوضي ، ونهضت من سريري مرتجفا ، مثلما ينهض العشب
ليعانق غيمة وحيدة .

« طعم البكا له شوق »

سمير الأمير

مطر ح ما تاخذك رياح السفر
موال في دمك من ذكريات السواق
حيز فيك الشوق لشلة شقا في الغيط
دم الصبايا طافح على الشطين
والأرض طارحه الورد عطر وشوك
وان يسألك الحزن علمك الغنا
حيفكروك بالليل وتمزك المواويل
وتيزك الى ارقى ع الارض في مينا
وش السما يومها ما كانشى غي
قالوا الى مات احيا فينا
مع انه كان مبنا - فلاح بسنيط
فوق سكتك طرحت دماه
قناديل حياه

قامت قيامة المسيح
والرمل قام يشهد وصل ع النبي
راح ترسي فين يا مركي
في الغربة عرق ييشنى غيطان
النيل ناداني
ارميني فوق شطها يا مركي تاني
طعم البكا في حضنها له شوق .



أصوات جديدة

مصطفى عبد الله والحادثة الأخرى

د . سيد البحراوى

مصطفى عبد الله يمثل - فى تقديرى - واحداً من أبرز المواهب الشعرية الجديدة التى يمكن أن يكون لها دور واضح فى تدعيم مسيرة الشعر العربى المعاصر فى مصر ، فى اتجاه نستطيع أن نلمحه بوضوح فى الفترة الأخيرة ، فيما يمكن أن نسميه شعراء الثمانينات . عدد من الشعراء الذين تتراوح أعمارهم حول الخامسة والعشرين : شادى صلاح الدين ، محمد موسى ، سهير المصادفة ، رجب الصاوى ، محمد عليوة ، ابراهيم داود .. وقبلهم عماد هشام ومحمد كشيك .. الخ .

هذا الاتجاه الجديد ليس جديداً بمعنى القطيعة مع تيار الشعر العربى المعاصر ، بل بالعكس هو جديد لأنه يواصل مسيرة هذا التيار فى صلبه الأساسى ، مع تطوير إمكانياته لكى تتناسب مع التجربة ، أو التجارب المتميزة التى يقدمها هؤلاء الشباب . وهو بهذا المعنى يحدث قطيعة مع التيار الذى كان قد انتشر فى فترة السبعينات فيما يعرف بالشعر الحدائى أحياناً وشعر الحساسية الجديدة أحياناً أخرى . هنا يقدم مصطفى عبد الله مع زملائه من الشعراء ما أحب أن أسميه الحداثة الأخرى أو الحداثة الحقيقية ، تلك التى تنطلق من محادثة الواقع فى تفصيلاته ولا تتعالى عليه . تجسد منحنياته ولا تفوص فى تجريدات ذهنية عنه ، تخلق بناءً درامياً نامياً ولا ترصد أشتاتاً من الصور التجريدية المتجاوزة .

هذه الملاح واضحة في شعر مصطفى عبد الله كما نرى في النماذج المنشورة هنا . في هذه النماذج - إضافة لما ذكرت - وعى شديد الحدة بتناقضات الواقع والذات الانسانية معاً . في القصيدة الأولى تتوحد الحبيبة والوطن . والشاعر الذي يريد هجرهما - لا يفعل ذلك ، ولن يفعل لأنه يعرف جيداً كم عذابه وك حبه لهذا الوطن الحبيب . وفي القصيدة الثانية صراع شبيه ولكن بينه وبين صديق ، أو قل هو صراع بين شقين يعتملان بعنف داخل الشاعر ذاته أحدهما عدوى والآخر مثابر صامد ، ولا يبدو انتصار لأحد الطرفين في نهاية القصيدة ، لأن هذا الصراع ومبرراته ، كما تشير القصيدة الأولى أعنف وأجل وأكثر تعقيداً من أن يحسم بهذه السهولة .

الشاعر استطاع في القصيدتين أن ينطلق من تجربة متكاملة . لحظة نفسية تحمل تراثها ، وتقدم في بناء متكامل متنامٍ عبر الصراع وعبر الإيقاع الهادئ ولكن الحاد وعبر الصور الموهلة في الخيال ولكنها ترتبط بخيوط تتلاق معاً ، وعبر لغة تبدو بسيطة ولكنها موهلة في عمقها ، بالدلالة وليس بالألفاظ الضخمة الرنانة المقصودة ، وعبر غنائية محكمة تربط القصيدة .

هذه الخصائص لفن مصطفى عبد الله تجعل من الملاح العدمية البادية على رؤيته دعوة فنية جميلة للتخلص من هذه العدمية ، طالما إنك قادر على الإمساك - بعمق - بدوافعها في تناقضات الواقع التي هي تناقضات مغطاة ، من لم يعيشها ، لا يستطيع الزعم بأنه يعيش هذا الواقع . وشعر مصطفى قادر على أن يساعدنا على أن نعيش هذا الواقع في صلبه الأساسي والذي هو - دون شك - مأساوي وكثير ، وعلى أن نرى سر هذه المأساوية والكآبة . مستمتعين بقدرة هذا الشاعر على أن يضعنا في هذه الحالة دون أن يصطنع ، أو أن يقول شيئاً زاعقاً أو مباشراً . فقط بالشعر الخالص .

وداعاً

هي الريح
- الآن - تقلع نحو الغروب
بأجنحة من دخان
تخلق فوق ركام الأكاذيب -
بين صيهاها
سيلقف جثتها الثقيلة
بكل العذابات

خطفَ الظلام المعانق
ستهوى إليه
مطمئة النجس عارية
غير بعض الجراح التي سوف تبلى
بمرّ الزمن
ستطوى ارتعاش الأمانى
وموج الألم
رياحُ العدم

وهبتك ماوهبتى يداك
دموعى وأناث فلى المعبث
وآمانى الكاذبات
يمرقن بين الضلوع
وميضاً يعيد إلى بقايا الوطن
وهبتك كل التعلات ، كل الخطايا
وهبتك نفسى
ويأسى من الأمل المستحيل
ويأسى من اليأس
ولن أسترّد الذى قد وهبت
لأنى أعيد إليك عطاياك
تلك العطايا التى ألبستى
ثياب الخطايا وعار العُمر
إليك ومنك
سوى أنى الآن أملك وحدى
إباء التخل

وداعاً وداعاً
فقد ذلت من كأسك المرّ حتى ثلث
وما عدت أدرى
سواد الرموش أم الموث يسكن فى مقلتيك

ولكننى منذ يوم التقينا
 حملك بين الجوارح وجداً وحلماً وشوقاً
 يصل لعينيك ملّ الخشوع
 وحملتُ وزر ليالى الخطيئة وحدى
 وطال انتظارى
 طال انتظارى فى بيت لحم
 فما نطق الطفل فى مهده
 ولا تركتني قطعانهم بالفلاة وحيدا
 لأخفى عارى
 وداعاً وداعاً
 فإن الرحيل أخف من العار
 من القنات التى يحتويا رغاء الغنم
 وإن الرحيل هو الحق حين تصبح المعالم
 ويبقى العراء
 يطوق فى راحته العراء
 يوارىما أفق من دخان
 وأهون للريح أن تسلك الطرق الخاوية
 فمضى جناحيك نحو الغروب
 إلى حيث تدفن كل الخطايا
 إلى حيث يرقد كل الضحايا
 تعانق أجسادهم فى اشتواء
 رياح العدم

حكاية عصفورين

كان دائما يلقيان بالليل
 قادمًا من عشه المعلق فى غابة الصنوبر
 حاملاً على يديه أسداً ميتاً

ودائماً كان يحدثني عن سيزان وبيكاسو
 وعن التين والزيتون وطور سنين
 وعن ساقية كان يتسلقها
 كأرجوحة تدور في الفضاء
 وعن النوافذ التي تحاصر العالم
 وعن عباس بن فرناس
 وعن الشعر والشعرى
 وكنت دائماً آتية من قرارة الحرمان
 قادماً من وحشة الفقر وظمأ البحر
 حاملاً على يدي حملاً ميتاً
 ودائماً كنت أحدثه عن انهزام الموج في المساء
 وعن آخر حبيباتي
 وعن أورفيوس وفاوست
 وعرائس البحر الحبالى بالزبد .
 كنا نتحلق في مجلسنا كالعاصف المجهدة
 ويشق الليل فجأة إعصاراً حين يصرخ :
 « من يستعبدنا وقد خلقنا الله أحراراً »
 فيذكر جلجامش وعمر
 وأذكر بروميثوس وسقراط
 ونذكر معاً جيفارا والمسيح
 ونحكي عن رجال ماثوا
 وأطياف نشرها في الفضاء
 عليها أن ترد الكسار الأشياء
 ونظل نلهث خلف القبور التي تركز في الفضاء
 تنشر الأحزان حولنا وفيها
 فتدب الوحشة في
 ويصحو موتاي
 لأسامهم وحدي
 لم يكن يسبح دمي

لأنه كان يحمل في عينيه لون الليل
وفي أذنيه طنين الإوز من موسيقا ييتوفن
كان لا يؤمن بالضباب ويعشق المطر
وكنت أعشق السحاب وأؤمن بالسراب
كما نتحلق في مجلسنا كالعصافير المجهدة
فيحكى عن الحبيبة التي لا تحنون
وعن السماء المفتوحة
للخيال فقط وللنور فقط
تنبثق الأحلام في حكاياها
شلالاً من الوهج الذي يضيء بوابات الشمس
أوتاراً من الغبطة والفرح الكوني
ولا ينسى الليل
لأن الكروان كان يداعب أذنيه
والنساء اللاتي تركن صدورهن للريح
والرعاة الذين ينتظرون ساعة الغروب
يعزفون الناي والكمان
يلملون الحزن والوحشة والفرح العميق
تتجاوز أضواء الكون الحاجع بيننا
وتتكسر المسافة
ونظل نغدو في الفضاء عصفورين تائهين
يحملان بالظل الوارف
وبواحد من المواعيد
وكلمات من تاريخ الشمس
وسراً من أسرار الليل
لو سقطت أجنحة الحلم سقطنا معاً
لكنه كان دائماً يقول :
« ربما تقبل الشمس غداً »
وكنت دائماً أقول :
« ربما يقبل الموت غداً »

تواصل

□ في القصة □

□ « ذكريات انسان هستيرى » - قصة قصيرة بقلم عبد الوهاب محمد الشريبنى - سترال دمياط :

الحكاية سرد لحياة بطل القصة محمد بقشيش منذ خرج من رحم أمه « بلغة القصة ذاتها » حتى آخر حياته ، مروراً بسرقة القروش من أبيه إلى أن يصير ولياً من أولياء الله ، بجوار سور نادى رياضى بالقاهرة ، وبنجاحته من محاولة الانتحار مرتين .

يأخ عبد الوهاب .. ليست القصة القصيرة تاريخ حياة شخص ، بل إنها بالأحرى ، لقطة واحدة دالة ، أو لحظة واحدة دالة من حياة الأشخاص . فمثلاً الجملة التى كتبها ومررت عليها سريعاً « بدأ بسرقة القروش من أبيه » ، هذه تجربة فى حياة الانسان : رصدها وتخليها ومتابعتها ، وتحويل معاناتها هذه الواقعة التى ألفتها فى نصف سطر ومررت عليها ، فى يد الفنان ، القاص ، تتحول إلى قصة قصيرة . وقس على ذلك كل الجمل التى سطرها دون معاناة . رغم أنك فى خطابك تقول غير ذلك . مواقف تشكل قصة قصيرة .

هل أغامر وأطالبك بدراسة اللغة ، نحواً وصرفاً وقراءة ؟

□ « فيلم عرني طويل » - قصة قصيرة بقلم القاص زكريا بركات - الأردن :
ثمة خطأ في ذكر أسماء الشخصيات العامة في العمل الأدبي ، نبيلة عبيد ، فاروق الفيشاوي ،
ثم أخيراً إميل حبيبي .

ولعل هذا الخطأ هو درس المتغير في الثابت دون ضرورة فنية ملحة . فلنردد معا شعر أبي
الطيب :

ولم أر في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام .
□ « غير الحريم - ضحكة مائعة » - قصتان لزكريا الشوي :

القصة القصيرة فن صعب، صعب في اختيار الموضوع ، صعب في اختيار الأسلوب ، صعب
في اختيار الكلمات ، صعب في اختيار الشخصيات . وقصتك تفتقدان إحساس الكاتب بهذه
الصعوبة .

□ « الميت كلب » - قصة قصيرة لزكريا الشوي :
خطر على القاص ، إذا أخذ على عاتقه أن يحول مثلاً شعبياً إلى قصة قصيرة ، وتأتي الخطورة
من اختلاف وجهات النظر في تفسير المثل الشعبي ، إلا إذا كان مثل هذا التفسير مقصوداً في حد
ذاته لمعارضة تفسير شائع .

فالمثل الذي حاول القاص أن يحاكيه هو « الجنازة حارة والميت كلب » و المثل ببساطة يقال
لضجيج صاخب على أمر لا يستاهل هذا الضجيج . إلا أن القاص دخل « الحية » وقصص عن كلب
مرفه مات ، فأفسد عمله بحرفية المثل .

□ « يوم في حياة امرأة » - قصة قصيرة لجابر عطية سركيس - الحلقة الكبرى :
القصة القصيرة لا تتحمل التشتت ، فوحدة الموضوع من أهم لزومياتها . وانت بدأت برجل
يرفض أن تعمل زوجته ، ثم تركت هذا الموضوع إلى أن هذه المرأة تشتري خبزاً من فرن ، هنا مقتل
للقصة ، وي زيد من هذا القشل ألا علاقة بين جزئي القصة .

□ « اليوم الثالث » - قصة قصيرة للقاص جابر عطية سركيس - الحلقة الكبرى :
إذا اختار القاص أن ينشئ قصته على لسان طفل ، عليه أن يلاحظ خيال ومفردات وقدرات
الطفل . وإذا اختار أن يكتبها على لسان « متشرد » عليه أن يراعى نفس القاعة ، وإن صعب عليه ،
فعلى القاص أن يتجنب هذا الاختيار ، ويكتبها بلسان الغائب ، أو عن لسانه هو . ذلك واحد من
تطبيقات شرط الصدق في العمل الأدبي ..

□ « أجنحة الصفاء » - قصة قصيرة للقاص طلعت رضوان : ونفس القصة وردت إلى « أدب ونقد » بعنوان « برغوث » .

ولا يخفى أن باب « تواصل » وقف أمام هذه القصة طويلا ، لأن الجنس فيها غير موظف ، ولأن المجلة .لا تنشر قصة تتخذ من الجنس نقطة محورية ، إلا اذا كان للقصة هدف اجتماعي أو إنساني . ولقد افقدنا هذا الهدف في القصة . هذه واحدة . الثانية أنني حين لخصت القصة بتفاصيلها لأستاذنا العزيز يحيى حقي ؛ لاحظت أن واقعة انتحار الشخصية الأساسية في القصة ، غير منطقية ولا تتفق مع أحداث القصة .

□ « ابن الأصول » - قصة قصيرة بقلم محمد أحمد إبراهيم عيسى - المحمودية - البحيرة : تحكي القصة عن طالب أساء إلى أحد أساتذته ، والد الطالب موظف لا يذهب إل العمل إلا أول الشهر ليقبض المرتب ، ويعمل مقاولا . جد الطالب الذي توفي كان حشاشا ، عم الطالب موظف في جمعية . استهلاكية يقوم بسرقتها في حماية أمين الفلاحين .

واضح أن القصة من الأدب الانتقادي ، والشرط أن يكون أدبا أولا ، بمعنى أن يكون التعبير بالتشخيص ، وليس بالحكي ، مثل : كنت أعرف العم ، ثم يحكى معلوماته ، ومثل : عرفت من الجيران .. القصة القصيرة تشخيص أولا ، أى أن ترسم في مخيلة القارئ الشخصيات الحية والأحداث الحية .

□ « ثلاثية الشتاء الطويل » - قصة قصيرة لعمود عمر - قويسنا :

التنارات المتعددة هنا وهناك ، مالم تشكل في ذهن القارئ - آخر الأمر - حدثا مصاعا صياغة جمالية فنية ، فإنها تبقى أجزاء مبثرة . على الكاتب أن يتصور القارئ المتلقى ، وعليه أن يبنى عمله الفني بصبر ودأب وليس بالقفز بالجمل والأحداث .

□ « الأصنام » - قصة قصيرة للقاص سعد القرش - سمود - غربية :

نهني الصديق القاص سعد القرش ، وهو يدفع إلى بقصتيه « الكلام المباح » و « الأصنام » . أنهما من إنتاج عهد الغضارة . إلا أن قصة « الكلام المباح » من حقها أن تأخذ مكانها منشورة على صفحات هذه المجلة . وتبقى قصة « الأصنام » التي أقام بها مقارنة فنية وبالتشخيص بين امهاتنا ، هناك ، في القرى والعرب والكنفور ، وبين زوجة حديثة تهدم حياتها ، نصائح أمها ، وبعيدا عن هذه القضية فإن قلم الكاتب ، كان في حاجة إلى القسوة على نفسه ، فلا يقدم لنا من الكلام إلا ما يخدم بناء القصة ، دون زيادة أو نقصان .

□ « البحث مستمر » - قصة قصيرة للقاص محمود حسن فرغلى :

فيصل شاب نابه فى المدرسة والجامعة والعمل ، التقى بميرفت زميلته فى المدرسة التى يعمل بها ، تحابا حب الفقراء . فيصل له قصة مع أسرته الفقيرة ، وميرفت لها قصة مع والدها الفقير ، وتقدم عبده الديب ، صبي الميكانيكى ، الذى عمل بالتهريب فى السبعينات ، فكانت ثروته عمارة وثلاثة أزواج . وضم ميرفت كزوجة رابعة وضاع فيصل فى المصححات العقلية . وهكذا فى قصة واحدة ، نواجه عدة قصص قصيرة . فتحولت جميعا إلى حكايات تروى فقط . شئ آخر : على الأدب أن يساعد الإنسان فى حفظ توازنه فى هذا العالم .

□ محمد روميش . □

■ فن تشكيلي ■

حول معرض عدلى رزق الله :

مائيات صغيرة

إدوار الخراط

عبر النوعية التي تشتمل على الاجناس الأدبية القديمة المكرسة وتستلهم الأنواع الفنية بمواضعها المألوفة ، وتتجاوزها إلى ما يضمها ويفارقها وبذلك يغيرها .

ظاهرة تتطلب التأمل ، وتقتضى السؤال :

في « مائيات صغيرة » ١٩٨٩ يواصل عدلى رزق الله رحلته ، ولكنه هذه المرة ينصاع إلى هاجس قديم ظل يراوده سنوات طويلة ، يتأى عليه غالباً ويطاوله قليلاً ، أهني بذلك هاجس « الثمنمة » ، أو هاجس الوجازة والدقة ولا أقول غواية التصغير .

لماذا ؟ لماذا هذا التكييف اذن ، هذه الوجازة ، هذا الحيز الذى لا أقول إنه مضغوط ، ولا أقول إنه ضيق ولا محاصر ، بل أقول إنه محكوم الثمنمة ، ولا أقول إنه

وهي ظاهرة أخذت تؤكد وجودها في الفترة الأخيرة عبر أكثر من ساحة من ساحات العمل الإبداعي ، في الشعر الحدائى ولى « القصة - القصيدة » وفى الكتابات

مهفف أو هضم فهو ، في حيزه هذا ، قوى الأساطين
وتجزل ، وأيد الأركان . لماذا ؟

ذلك ان اعجاز العمل الفني هنا لا يعنى أنه
« صغير » . اننى لأقبل وصفه بأنه صغير إلا على سبيل
التوصيف الظاهرى .

لك أن تصور أيا من مائيات عدل رزق الله هذه التى
يسمىها « صغيرة » فى كل شراسة إمكاناتها الملمومة وقد
انغلت مساحات لوحاته « الكبيرة » المتددة ، وأن
تصور قيمة طغيان الصدمة عندئذ .



فى هذه « المائيات الصغيرة » لا بنى الفنان يعود إلى
ساحات هواه القديمة المتجددة أبداً بجوس فيها من جديد
ولعله يوفق إلى لقى جديدة تلقى ضوءاً خفياً باهرأ على
انجازاته القديمة أو على ارهاصات بأعمال قادمة .

وهو لا بنى يعالج تقنياته الأثيرة التى يعرفها عنه ، فى
الطين والتكوين ، فى تجسيد الأكراريل وعرضيته ، أو
جشويته ، أو لحمة المائيات ، وفى استنباط قيم الألوان فى
« الأبيض » أو « الأسود » (قيم التصاغة والشهووى أو
قيم الشبهة أو المفرة أو الصهبة أو الثروة اللؤلؤية فى
الأبيض ، وقيم السواد الأربد أو الرمادى الأسحر أو
الأكهب أو حتى الأسحم الكامل الفنى) ، ومازال يعتمد
ثالثية البؤرة ، وثالثية التقسيم العرضى للوحة ، أو
شكل الفصل طاء ، ومازال - كما كان شأنه فى
« البلوريات » - يعود إلى بلوريات جديدة تبتلى فيها
اللوحة بمركبة كأنها نظرية الآن من فرط كمال إتقنها ،
من المركز إلى المحيط ، من بؤرة دأكنه إلى محيط مضى ،
أو على العكس من مركز ريمى متوهج ومشتعل إلى محيط
دائرى مسوّ قاهض وكأنه (على عكس كل معاد)
محيط كظيم ومكثوم يحبك إلى غور سراديقى مثلاًء
بالنور أو متقد الاحتدام .

مازالت تنويعاته تجريى بإحكام على تشكيلات
الدائرة وغير الكاملة والمتحركة باستمرار ، وتشكيلات
المفروط الاسطوانى أو شبه المفروط المحتشد بمادته أو المثلث
الجسم المنحضى .

ومع ذلك ، وعلى إحكام الحيز ، فان خصايته من
أعماله الماضية سوف تتأكد هنا : خصايته التفرق
المحكوم ، أو اتساق الاشلاء ، شلواً شلواً ، فى كل واحد

فهذه الأعمال - فى فنون الكتابة وفى الفنون
التشكيلية سواء - ليست صغيرة القيمة ولا صغيرة
الدلالة . بل هى أعمال فى ثنائها أو تحطيطاتها ، أو
تجسيماتها الدقيقة إمكانات شاسعة ، لا من حيث
« الأبعاد » فقط (وفى هذا وحده بلاغة نادرة) بل من
حيث « التحقق » الفعل . فى طيها الملمومة الوثيقة
انفساح وسعة وشاسعة لا يمكن انكارها ، بل فيها شموخ
أحياناً وسموى يبلغ مبلغ الصريحة الشاعقة .

هذا الحجم اذن ليس « تصغيراً » ولا اختصاراً ،
ليس اختزالاً ولا هو تقليل وانقصاص ، بل يمكن أن يكون
تاماً - وأحياناً ، كاملاً - فى حدود ذاته ، وشديد الغراء
بـ والتركامية أيضاً - بالرغم - أو بسبب - هذه الوجازة
نفسها .

فلماذا ؟ لماذا اذن هذا الحيز الوثيق ؟

لن أركن لحظة واحدة إلى التعلّات العملية
البراهمانية ، من نحو ضغوط العصر وازدحام إيقاع الحياة
واعتبارات السوق ونحوها .

فهل أجد سبب هذه الظاهرة فى أن هذا « النص -
التشكيل » بذاته ، بما فيه من احتشاد ، من جدة غير
المتوقع ، من شعيرة التكثيف ، ومن مفاجأة الكشف
والاقتحام أحياناً ، ما يجعل قيمة الصدمة فيه أكبر وأقوى
من أن تُحتَمَل ، لو أنها تفجرت فى ازدهار شساعتها
الكامنة بالقوة ، ولو أطلقت لها أمنة جموحها ، بكل
انفساحها الحقيقى ، فلمها أن تكون من الطغيان والرامة
بمحيط لا نطاق ، بأى قدر من السهولة ، بحيث يمكن أن
توقف عملية التلقى نفسها ، فترفض أو تتكرّر أو تُدَان .

غير مقسوم ، فكاننا - على السلم الجازى الانفعال -
نشهد تبلور قسمت أساسية كانت مضمرة في الأعمال
الأخرى ، إذ نجد التفكك والانفصام التشكيل يوحى لنا
بالانفجار الوجداني - ولعله الغضب العظيم ، ولكن
نماسك اللوحة النائي هو الذى يقول - بينا لا يقول
قط - أن ثم حناناً وجباً في الكون لا شك فيه ، وليس
فقط في التكوين .

●●●

لكن هذا الصفاء الشفاف ، تلك النقاوة الطهرانية
بمعنى من المعاني سوف ينقل وشيكاً إلى نوع من الحمأة
الخضراء الكثيفة ، كأن فيها قوماً نباتياً أو طحلياً ،
أو غصير الششية ، وسوف يصف الأحمـر ويدكن ، وبدلاً
من انبساط مرفف للشر في كنٍ رخامى مرمرى مُبيض ،
سوف ترتفع قيمتان متساويتان ، إذ تصبح البؤرة
المفتوحة مشقوقة وقائمة ، كأنها ثمرة حمير هائلة وإراضجة
تنبض بالطلب ، هي تجسيد حتى للحشا الحميمة ، بنوع
من الكدمة المظفرة الفيروزية القائقة المبطنة بدموية متقلبة
مكتومة ، أما القيمة التي تعيد ذلك ألفوص الجسداني
فهى معمارية التكوين - أو صرحته - التي نهدها عن
الفنان ، سعيًا إلى توازن عمله وغمام موسيقته .

إن الصرحية هنا تتنقل إلى بجمل تشكيل اللوحة ،
وتتمحها ههوها ورسوخاً ، بينا كان في مرحلة أولى
يرتكز على القسم التحتى في التشكيل ، وصغرية
السيقان فحسب تتحول إلى صرحية الكيان كله الذى
يصبح ، من ثم ، تشكيلاً صرحياً مركباً ومتجاوباً ، في
داخل إطاره الدقيق الذى ينسبنا ، بداهة ، أنه إطار ، وأنه
رقيق ، فهل يصح أن أقول اننا من هذا الإطار نلقى نظرة
تفتح لنا بها أركان شاسعة وراسية الأوطاد ؟

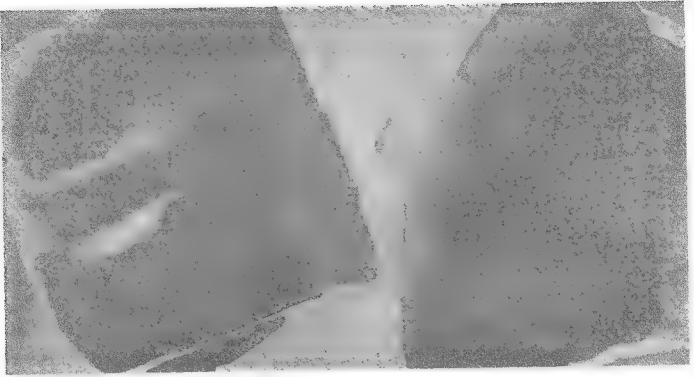
وهل يحق لى - كما يحق لأى أحد تأويله الممكن - أن
أجد صروحاً سلتية (Celtic Monuments) في داخل -
خارج الأطر ، مكرساً لعبادة الجسدانية المؤهلة والنشوة
الحسية الصوفية معاً ؟ وهل يحق لى - كما تحق لأى أحد
رؤيته - أن أرى في هذه المادة أثوية العالم نفسه الملهمه
بنور كأنه من غير العالم ؟

في مرحلة اولى من مراحل « المائيات الصغيرة »
سوف تسود توافيق سلسلة ، وتولينات متازجة ،
وتزاوجات (هي تنسيقات نغمية ناعمة) من الأبيض
والأشهب ، والأخضر الفاتح جداً ، والأصفر المصفى
الذى نفيت عنه كل شبه نباتية لحميتها قد تشربت بها
كبنونة رخامية أو مرمزية ، ومازال للأبيض وجوده
الأساسى في هذه اللوحات - للمنمات الأولى ، وما زال
لمفردات الثلث أو المظروط سيادتها بما يوحى ، من بعيد ،
بسيقان لحمية ، أو بأفخاذ عمدانية ، كما لعله يوحى
ببياكل عريقة مكرسة لطقوس بدائية وقائمة ابداً ، أو
بمعابد مقدسات شقية عجيدة (، فيما تشغل الدائريات
خلقية التكوين ، بنسب أصغر وأبعد وأهون وزناً ولكنها
حتمية وضرورية بشكل نائي لوجود هذا الاثران في
اللوحة ، وهذا الثبات في المكان ، الذى لا غنى عنه
للدرامية الانفعالية المحكومة (بما يوضى بأن الرأس
الأثنى ، والشعر النساق الوخف الحصبب الذى يبدو
سابقاً وشاملاً على « صخر » حجمه ، والوجه الكوفى
المطموس الملامح لأنه غير معين بل هو يتجاوز كل ذات
ويشتمل على كل ذات ، هذه كلها هي التي تساند وتقيم
طغيان الجسدانية الكونية المشرفة على الفضيحة -
والفضيحة قيمة إيجابية لأنها هتلك لأستار المداخلة
والمداخلة والكذب على النفس وعلى الآخرين) .

هنا قد صمى العمل الماضى وطهر وكثف ، وأشبع
أيضاً في حيزه الذى لا أسفه لحظة واحدة بأنه محدود بل
أكد مرة أخرى على لا محدوديته .

التشكيل أو التكوين هنا - وفي سائر المائيات

إن الشكل التشخصى الأثنى الذى لما تكذ اللوحة



توحى به من غير سفور الانصاح يخفى مرة خلف
صخور اللدين الهالئين ، ويترأى مرة خلف مادة
الساقين اللتين تستغرقان العالم .
- فقط - من صغر المقاسات ، وإيجاز اللون ؟

وهو ، هو نفسه ، الذى يرتكز الآن ، ويستقر ،
بدلاً من نوع من التوتر والتوفى والتفتح القلق فى مراحل
سابقة .
استطيع أن أراها وقد كُتبت - أو استعادت كبرها
وكبرها - فأجد الصفاء ساقياً ، حقاً ، وأجد الشفر
يكاد لا يحتمل .

أما الرؤية اللونية فأنظر إلى صفرة الباقوت (التوباز)
المقطرة وانظر فيروزية اللازورد الضخم البدائية ، إن
الحشونة التى توحى بها صخرية المادة تُنمّنها نقاوة
وتمازج الألوان المستبيلة ، بفرادة معينة ، من أحجار
الكون الكريمة .

ولكنى أرى وراء الفخذ - الصقراء - الصقر كما أرى
وراء الفخذ العمود الميكلى ، وعبر الأشلاء الأثنية

الصخرية المبسوطة الجناحين ، مفكوكة عبر فجوات من
الأبيض الصالى (الأبيض هنا ليس فراغاً بل عنصر
تكوين) أرى بعد ذلك كل هذا التوازن الذى يوثق أسرار
اللوحة ، ولعلنى كنت افقده فى كثير من اللوحات
القديمة « الكبيرة » .

تأتى بعد مجموعة ، أو فلك من اللوحات لعلها

ومع ذلك فإن الملحوظ فى كل عمل رزق الله هو
حسنة اللمسة اللونية ، وما يكاد يقارب الخاصية النحتية
فيه ، بالإضافة إلى معماريتها ، أعنى أهمية عشونة اللمسة
أو نعومتها ، وحضور « مادة » اللون ، حضوراً فزيقياً
يكاد يكون له استقلاله ، أى وجوده بمحقه هو ،
لا باعتباره أداة أو وسيطاً للتعبير ، بل باعتباره وجوداً

وكيفاً لا يتفصم عن مضمونه المكنون المتصهر في مادته
بلا انفصال .



في « المائيات الصغيرة » نوستالجيا إلى البلوريات
المائية ، الكبيرة ، حينئذ إلى العودة إلى مراتع انجاز فني
خاص طاملاً ذرعها الفنان وعاد منها بلقاء الحفاصة .

وفي البلوريات صغير أو كبير ، سوف نجد الفنان
يمأج إحدى غواياته الأثيرية التي قلت عنها مرة : كيف
يصبح الحجر عضواً ؟ كيف تكون الجسدانية رخامية ؟
وهو هنا يتناولها بشكل صريح (فإنه في مجمل أعماله
لا يكف عن تناولها مرة بملء اليدين ومرة بالمس الرفيق ،
سواء) .

ولكن ما يستدعي النظر هنا ، ربما ، هو خصوصية
جذلية ، قديمة ، فيها هو ذا يعود ، على نحو آخر ، إلى
قيمة الوردية - التوقعية - الرسم ، إذ نجد إصاً نباتياً وهل
أقول : ونوعاً من النهائية المورقة ، هذا الالتفاف الذي
نجد في تضام ، وتفتح أزهار وثمار - مترعة بمصارف
جنسية وشرقة في الوقت نفسه إلى حد البلورية ؟ أم
هنا ، في تلك المجموعة ، أم في سائر عمله ، تلك الانتوية
التي تتجلى في حلقات النار المكتنزة ، وفي أنداء الفاكهة
المشبهة بالخبز والشمهية معاً ؟

ولن نغطيء بالطبع أن نجد التقنية التي طاملاً عرفناها
عن الفنان . تلك البؤرة الكثيفة الدائكة في المحيط الفاتح
الرفاعي ، أو على العكس البؤرة الشفافة أو الفاتحة أو
المضيئة في قلب تكوين محيطي داكن مربد أو صريح
القائمة والسواد .

لم يكن ممكناً - في هذه المرحلة - أن يخلد الفنان إلى
نوع من هدوء التحقيق وسكونه ؟ يعني أن يلوذ
بالصحر ، بالعقل ؟ وإن يلجأ إلى الحلول الهرمية ،
المستقرة ، التي طاملاً وصل إليها منذ سنوات ، وإلى
المنشور الضوئي العذب الساجي الذي طاملاً عرفه
واستوعاه ؟ .

لا ، لم يكن ذلك ممكناً ، قط ، لو أنك قرأت
« قراءة » صحيحة . لحسن الحظ . لأن هذا النوع من
الهدوء والسكينة في رأيي هو بداية الميوط ، ما في الفن
ركون إلى دعة وسكون . وكل سكينة فيه خادعة
ومراوغة .

فها هو ذا الفنان - إذن - يشب ويهوى إلى العرامه
والغضب وجيشان الألوان الدائكة المحتشدة .

وها هي ذي تكويناته تتخلى عن بساطتها الأولى ،
وترداد تعقداً .

سوف نجد هنا قائمة الأحمر المقتن بربدو شؤدة ،
وصحرة العبرة الحمرة ، ونوعاً من رمادية صخرية كأنها
أثرية أو جيولوجية ، وخضرة ليست نباتية على الإطلاق
بل تشرب لوناً حجيرياً آتياً من سراديب الأرض
أو الورقة كهوف سحيقة ، متترعاً منها لكي يتليس
عضوية جسمانية مؤلمة .

سوف نجد عائشة ذات الجناحين العريضين
الصخرين ، بكتلتها التي تكاد تكون ساحقة الثقيل ، وهما
في الوقت نفسه جناحا فراشة هائلة ودائكة لكنها تظل تظل
أثرية محلفة في شعر الشبق ، وكأنك ترى فيها ، كذلك ،
شقي عبادة حجرية ومرفقة .

هذه الثنائية ملحم رئيسي في عمل هذا الفنان ومع
ذلك كله ، مع الحوشية والتفجر اللوني ، هناك القانون .

هناك دائماً - أو غالباً - القانون خلف الجيشان ،
والقاعدة الثابتة وراء الحرية والتدفق .

جرب أن تسقط اللون ، لحظة ، عن هذه اللوحات
لكي ترى وراءه عظم الهيكل ، أي بنية التركيب
الباطنة ، وسوف يتجلى لك قانون تشكيل صارم مقترن
بالثلاثيات (هي دائماً مكسورة نصفين ، أي أنها ثنائية)
قانون يتعلق بالتكوين الهرمي ، أو المخروطي ، يُطعن
تجسيد اللوحة ، وتسمائه دائرية (تزداد أهمية في
اللوحات الأخيرة) حتى يتخلق من ذلك كله توازن
اللوحة ، وما يثبتها ويورسيها .

هذا الشكل الأنثوي القائم الثابت ، الخلق الطيار معاً ، ميسوط الجناحين وكامناً بين شقى الصخر - الوشاح ، هو أيضاً لغز العالم الأنثوي المادى ، صخرياً ذاتياً مصهوراً ، ومصمت الكتلة تقبل الوطأة معاً ، جيشاً متقبلاً وكأنه جامد ثابت لا يريم أبداً ، فى آن معاً .

ومع ذلك فإن هذه العناصر المهيومافروديتية ، أنثوية وذكرية معاً ، تظل تشق أحجية الرؤية ، لك إذا شئت أى ترى للعلامات القضية الواضحة متلبسة بالأشياء الأنثوية المفضلة اللون ، كما أن لك إذا شئت أن تلمس أوروبية اللون وشهوته السافرة المفضحة ، فى الوقت الذى تحفى فيه أو تتجلى ، قليلاً أو كثيراً ، أوروبية التشكيل وتغمض أو تبدو مرجعيته الشخصية .

ولك أن تجد ثنائية أخرى تنضاف إلى الشغف بل الولع بالثنائية عند هذا الفنان ، عندما ترى ، وتحس ، الصخر الرمادى البارد ، كأنه من حمم البراكين الميتة القديمة ، مقابل النار الجسدانية المساوية ذات الألسنة الشيقية المتقدة .

وهناك ، بالطبع ، العرف المستعر على امكانيات الأبيض ، مفتوحاً ومغلّقاً ، وعلى تبادلات الأبيض والدكن ، وتداخلهما ، وعلى قيم الألوان القائمة ، جميعاً ، فى ثنائية متصلة ودالية العمل .

وإذا كنت قد عدت لك نماذج من هذه الثنائيات فلنما لأؤكد ، مرة أخرى ، ثنائية التشكيل التى تكاد تكون محوراً أساسياً فى عمل الفنان ، فيما يتعلق بالمفردات القائمة فى اللوحة - فهي دائماً اثنان حتى لو كانت رباعية ، أو واحدة مقسومة نصفين ، وهكذا - أو فيما يتعلق بتجاوب البؤرة والمحيط ، وما أسخيه اشعاع المركز الداخلى نحو الدائرة الخارجية ، أو بالعكس جاذبيته لها ، فى حركة ميد وجزر متصلة أو متروكة .

ومن هنا - أيضاً - تأتى درامية اللوحة ، وديناميتها .

مرة أخرى لن نجد سكوتاً رازحاً فى لوحة هذا الفنان .

فما عى الأغلب حركة دائرية تشكيلية وانفعالية معاً ، اللوحة عنده ليست مشهداً ثابتاً ولا طبيعة صامتة (أو ميتة بالتعبير الفرنسى) بل فيها عناصر تشكيلية دينامية ، ذلك « التجاذب - التنافر » بين البؤرة والمحيط ، ذلك « التزاوج - التحاور » بين مفردات اللوحة ، وذلك « التساوق - التنافر » بين احتدام الألوان وشفافيتها ، بين كثافتها وصفائها ، ثم ذلك « التناقض - التناسق » التكوينى الأساسى فى خامات اللوحة ، بنفسها ، بين « خفة » الألوان المائية التى تفترض النقاوة والنور والمهففة الشاحبة الرفافة وبين « عجيبة » المادة اللونية الغنية التى يقارب بها الفنان - ويتجاوز أحياناً - خامات الزيت أو الأكريليك أو غيرها من الخامات « الكثيفة » .

ومن هنا ، أيضاً - من هذه الخركية أو الدرامية المائية العمل بين كل تلك الثنائيات فى تمازجها وتداخلها وتحاولاتها المختلفة تتأق خصيصه « الامكانية » عند هذا الفنان .

إن اللوحة « أو التمثال » فى جوهرها عمل « فى المكان » لأن الحيز المكانى هو خصيصته الأولى ، ولأنك تتلقاه - فى هذا الحيز - دفعة واحدة ، على خلاف القصة أو الرواية أو القصيدة أو العمل الموسيقى الذى لابد أن تتلقاه « فى الزمن » ، السطور الأولى أو المقدمة الموسيقية فى الأول ، لا مفر من ذلك ، ثم باقى جسم العمل ممدوداً فى الزمن ، تقرأه فى ساعات أو أيام ، أو تسمعه فى دقائق أو ساعات .

وصحيح - مع ذلك - أن هذه الفنون « فى الزمان » قد تحبّت ، وكسرت أحياناً هذا القيد الزمانى ، فى تمثيلاتها الحدائث ، ويمكنك إذا شئت أن تقرأ « زامة والتين » مثلاً ، أو « الزمن الآخر » أو حتى « ترايبا زعفران » من أى موقع أحببت - فيما عدا

الفنية التي تجري هذا المجرى ، إذ تتحدى المكانية ، من ناحية أو تتحدى الزمانية من ناحية أخرى ، اللصيقة ، أيهما ، بالجنس الفني الذى تنتمى إليه ، وتخرج عنه .

أليس انتفاء المكانية فى العمل التشكيلى ، وتعدى الزمانية فى القصيدة ، أو الرواية أو الموسيقى ، انتفاء للمقولتين معاً ؟ نحن نعرف أن « الزمان » لا وجود له إلا فى « المكان » ، وأنه خارج المكان لا يوجد - ولا يتصور أن يوجد - الزمان .

وعلى الرغم من تعاقبية التلقى الفنى ، بالنسبة للأعمال التشكيلية (أى للعمل التشكيلى الواحد) فإن تجرده هذا عن المكانية يجعله ، كذلك ، لا زمنياً ، موجوداً خارج الزمن ، وغير مقيد به .

وهو نفس الوضع الذى ينتهى إليه تلقى العمل الفنى القولى أو الكتابى أو الموسيقى لا لأنها ، هذه المرة تتحدى المكانية ، بل لأنها تتحدى ، وتسائل التعاقبية المفروضة عليها ، تكسرهما وتغيرهما ، وتركزهما فى « لحظة » حتى لتتحول « اللحظة » إلى « موقع » « فى المكان » ، فترفع عنها قيد الزمنية والمكانية معاً .



أنتصرون أن ما يعيننا ، هنا ، أساساً ، هو تلك الخاصية الدرامية ، الدينامية ، فى جوهر هذه الأعمال .

وهى خاصية تنبع من (وتصب فى) « الثنائيات المضفوفة » فى هذه الأعمال . أو فى هذا العمل الفنى الواحد الذى هو ، فى بقى ، كبير .

٢٦ مايو ١٩٨٩

تأويل أول

فى النقطة الحرجة التى يفتق فيها النفس انطلقت أنقب عن بوارفك والاسكندرية فى عثنى .

استثناءً أو اثنين - ولكنك بالرغم من ذلك لا تستطيع أن تقرأها - أو تجمع ما ينحو منحاه من أعمال موسيقية - فى الزمن . لا تستطيع أن « تراها » دفعة واحدة ، إلا على سبيل الجواز ، وعند الرؤية (أو القراءة أو التلقى) غير الأولى (الثانية أو الثالثة بعد الألف) .

ما أزعج ، هنا أولاً ، هو أن اللوحة الفنية عند عدلى رزق الله ، وسجد غنائين آخرين أيضاً - تجرى « فى الزمن » ، أى إنك لن تراها ، فى عطفة واحدة من الرؤية ، كما ترى المشهد المكانى الساكن ، بل أن طبيعتها الدرامية ، الحركية ، تدفعك لأن تطلقها « فى الزمن » ، لا باعتبارها قطعة معلقة على الجدار ، أى تتلقى خطاها نحوك ، وتحركها المستمر بازائك خطوات بعد خطوة ، وحركة تتركب عليها حركات متعاقبة ، ومتسلسلة . وما أزعجه ثانياً على وجه الخصوص ، وما أعرف أن الفنان يعنى به عناية خاصة ، هو أن هذه « اللاتيات الصغيرة » بالذات ، فى مجملها ، هى عمل فنى واحد ، متعاقب الزمنية ، يجب أن تطلقها فى زمنيتها ، وفى تسلسلها الزمنى ، لوحة بعد لوحة تتنامى ، ومجموعة تترى المجموعة التى تتلوها (ولك إذا شئت أن تكسر هذه التعاقبية الزمنية ، على النسق الذى تراه ، ولكن لا مفر من « التعاقبية » الزمنية ، فى ذاتها ، أياً كان تسلسلها) .

فهو فى ذلك - أى فى زمنيتها التلقى - معنى آخر ، وضروى ، لـ « الصغر » فى حيز هذه اللوحات ، هل هى مجملها « الصغر » هذا تفرض عليك تلقىها ، باعتبارها عملاً واحداً ، فى الزمن ، لا باعتبارها لوحات منفصلة ، مقطوعة ، كلاً منها على حدة ، فى المكان ؟ ألى هذا سر من أسرار « وجازة » العمل الفنى الذى بدأت منها هذا الحديث ؟

أريد أن أضع هنا بسؤال واحد ، وثيق العمل ، بهذه « اللاتيات الصغيرة » ، ولكنه ينسحب على كل الأعمال

طيات الجسم الصخرى تفاجئ بمونة فَوْقَة مشقوفة
يزغ من شقها نبْثُ الحَصْبَةُ الرُغْبُ الخوص عمودُ
اللوّس والتخليل .

مدفأة الرحم المكونة بَدْعُ الدّاخل البلورى ..

عظام سائلة بركانية اللحم انبثاق الأصفر الكومى
الفتاح فى قلب الزرقة الرخامية الكلية قضبان وأنابيب
وأسوار مكسورة على مماء غاضبة أشواك الصبار حنان
القبلة غير التامة أبداً .

القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب
الجمُوح .

دخول السماء البيضاء المشرقة فى قلب لحم الجسد غير
الزجاج المنور اللامع طعنة نور طعنة حمّ جوهريّ مكسورة
فى مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورود المصلية .
ركن الجسد سائل وقوامه متخفر .

أما الوجه الأتولى التشظى داخل رحيبه داخل مباءته
النباتية فهو أيضاً غلّة بنفسجية كبرياء الشمس .

وموج البحر قد تعبد فى بلورات الرمل تحت قدمى
امرأؤ غلّظت تحف على مماء آسنة .

احتضان الأشباح : (التي تحولت لوراً) لشجرة
العذاب .

عدوانية اللحم صرخنة فى وجه القمر .

تسبيح للخصوبة والألوة والكشاف البؤرة بلا مناعة
هو الصحنى النباش .

هللوا للجسد ، هللوا للسماء فى الجسد .

١٩٨٦/١١/١٧

خَدْتُ إِلَى وأحدثت فى العيون الرحيمة ، وخففت
أجنحة الطيور الصخرية .

تدفّ جدران قلبي التى ضُربت نطقاً حول سماء
بيضاء لا ألق لها ، شفافيتها عميقة البياض محارية ، جفّت
عنها آباء من البحر العتيقة .

ذهل الطلّوس هو أيضاً شعلّة فوقة ، وهلاميّة
السمكة الحمراء هى شفاه زرقاء بنفسجية تفتّر فى
ابصامة الموت شتياً .

أما وَرَقُ الأرحام المتأججة بوهج مشقوفى فهو
ارتعاشات وردة ندية مبلولة بجنى فُجرها . الطير المكبّل
فى عضويته يشق بيضة الكون الحجرية .

أشعة السماء خضراء أشواك على حراشيف التدى
المكتنز بامكانات لا منتبهة ، تتوغل حتى الحشفة الصفراء
الخضراء بين فمخلين نورانيتين، شجعة متواضعة وفخور معاً
بين لنوتين ، هى قبة الكون .

نور ينبج من قلب رغبة جيولوجية .

جنين الجسد متكور مضموم داخل مكعب المنشور
الضوئى القزحى بكل قبوته المدببة .

اكتنان الاقحام فى النار المائية بين قبضة الأصابع التى
يتسرب منها رمل جسد لا يمكن أن ينفقت .

كيف يمكن أن تتحول فِلْدُ الأجساد إلى شرائح من
رؤيا المعدالى ؟

وكيف يمكن أن يصبح بلور الشفتين ناراً زرقاء
لا انطفاء لها ولا لحتمل وقدها ؟

نافورات السماء الحريفية ينطبق عليها فم عتيد .

والأسمى عصافير مقصوصة الجناح .

لحم الغضب المراتح على صخر العنق الناعم شفتان
تعملان موت العالم .

تأويل ثانٍ

مشعة ، وأبضاعها معربةُ الجموح ، في وثاقة أعتبا
الحكومة الانطلاق .

تفتقات الرخام المزدهر النضر نعومته منيرة لا تُنال ،
طرى يلم أحراش الرحم الخفية ، عحيق ومحاصر .

شق الاقتحاذ المخروطية فضيحة البراءة الأولية ،
موسيقية المعمار الراسخة .

القالب القضيبى الغامض محضوره ضارب في تجليات
الأنوثة الشهيدة ، عمود هائل وعيد أمام طغمتها
الطاغية .

أسنة الذهب المكنونة تلعق حَجَر الكهوف الرمادية
المربوطة الصهبة .

وحجرة الاحشاء الخميصة ، محقنة أو وردية ، تجاور
محضرة الطحالب القائمة أو دمنة الحمأة العشبية ، في
حوار سرى .

غداثرك الدائرية مَحبة عذبة جافية وشهباء وصلبة
القوم ، قُب فلكية ميتورة الأوتار .

مادة الأنثوية الملتبسة صخر رمادى وأرجوانى ونشوة
محقنة .

مادة الكون ، ممزقة ومبعثرة ، بضمنها حضن التكوين
الوثيق .

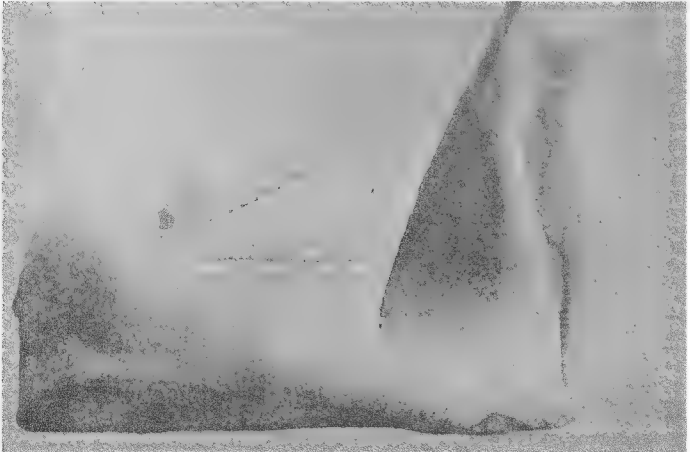
باللورية الأشواق ابتاغُ الكريستال احتدام
الشهوة .

أوراق مخضرة ملطخة تحمى قلب القديس الحريد
المتبهك معاً .

يلد الفروز واللازورد ، ذائبة ناعمة ، وحوشية ،
صافية وصكرة ، تقذف بها عزيمة كونية ، وهى مع ذلك
لا تكف عن فورانها المضوى المضطرم .

أشلاء الحجر المسكوبة في غيض حنين قديم ، بل
عمرى .

كرة الاشتعال المنبجعة مقطوعة - وقاطعة - دكنتها



والقائمة غُثِّ غَسَقِي في مساء دائمٍ وبقي فيه صَخَوِ
العالم الأشهب الشفاف .

للسخر ألداء قائمة الحَلَمَات تبضّ بلبن النعمة
المحجوز ، ثمار القمر مترعة ، أعمدة مائلة مكتنزة بمصارة
البَدَح المنتصب ، ومُنَى الفرح قائم الاحرار .

السطوح البضة مرمرية مدوّرة التعاريج ، وباقوتية
صفراء . السطوح المرتدة الصهباء ، والباقوتية الصفراء
الصّراح ، حينئذٍ طُهور وشُوب .

مراودة عشق لونيةً لأنثوية العالم ، لا تنتهى .

صقر - عنقاء - فحلذ هيكلية عمود العالم المقسوم
الملتئم - زرقاء كامدة رمادية صهباء مكتومة أو شُفافة
اللبحم ، مزدهرة شربة وكظيم .

نشيد كون إلى رامة الصبرحية ، كاملة الأنثوية ،
صبوغة الشقيق .

نشيد لون وتشكيل إلى عائشة الفراشة المهلقة الراسخة
الجناحين .

نشيد اللون والكوث ، موسيقية عارمة ولحمية ،
عارفة ومعتقة الروح ، مرفوعة إلى المرأة المحبوبة ، في
حصى يَخْوَ طَقْس جسدِي ، حوصي التلوين ، محتشد
المعجين ، ولي نور وعي مدبر ، نغماتى التكوين ، مائل
الوجود في غير مكان ، في غير زمن .

١٩٨٩/٥/٢٦

وتقاسم مُحْيَاك نَمَتْهَا أَيْدَى الشهوات والأشواق
المحيطة والمتحققة معاً ، فينوس والدالية بدائية ممسوحة
النقاطيع ، وجهها يملأ جسدي ، بطن يوسيفون الخفي .

موجك الرقراق قد تجمد في حنايى ، في مَدّه
وجزّره ، قد غرس أنياه في طينة كهوف القلب
الزرقاء .

عجينةً جسدانية وثيرة أغوص في أغوارها ولا أُمس
ملاستها بأذى كشط ، جرحك يرى مع تقطر نقطة
دم واحدةً مهما كانت مُثَنَّة إلى غير نهاية .

براكيز: سؤال عن جسدية الكينونة ، عن كينونة
الجسد ، صيَوَاتٍ وجلد مدفونة وباسقة في عَنَان السماء ،
وعذابات لا يهن ولا تبلى .

صَبَّار السحاب الناعم نزعته عنه أشواكه ، وسُلِّست
منه العصاليح ، يسوده السنَى . والشساعة الفسيحة
لؤلؤية أحياناً ، ذُرِيَّة ، ذُرِيَّة السُّطوح .

الجسد اليسوى قد شَفَّ حتى استحال إلى ضوءٍ
ومماء .

رومانسية صارمة .

صروح الأوثان الحلم تبهل إلى الانساني البحث في
دعيلتنا وفي دعيلتها معاً ، وهى الآلهة الخرساء الماطلة في
غير مكان .

الأعمدة السلطية المفروسة في غير زمن .
الأبيض الداكن - أو الناصع - تنشق عنه كبدٌ خَرَى
ناقة تنهبها ، بلا توقف ، صقور الساقين الأملودين
المروعتين .

رؤية نقدية

جو المتذر كبتة في :

نجمة أغسطس لصنع الله ابراهيم

أفنان القاسم

صدرت عن دار سندباد رواية صنع الله ابراهيم « نجمة اغسطس » بقلم المترجم النشط جان - فرانسوا فوركاد ، وللمناسبة سنتعرض لنقطتين أساسيتين في الرواية: الطريقة السردية وبنية الأبعاد المضمونية .

الطريقة السردية

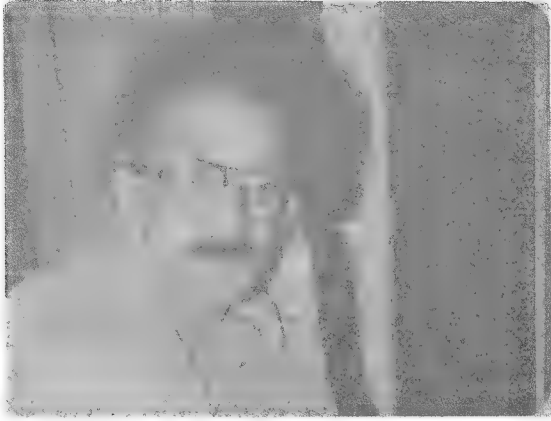
إذا كان مفهوم النص الكلاسيكي مقدمة ففقدته فحل ، فما كتبه صنع الله ابراهيم يمكن تكليفه بمصطلح « الرصد - السرد » ، فهو يرفض أحداثاً لا علاقة فيما بينها، ولأجل تحقيق الرواية المتوخاة يقوم بسردها ، وتتخلل السردية بعض الذكريات والخواطر الانسانية .. أو الوصف الطويل المتعب (ص ٨٣ نص عربي) . وعلى عكس النص الكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد ، يركز الكاتب على تفاصيل سردية تدفعنا الى سطح الحكمة بدلاً من الغوص في أعماقها ، وتنتأى بنا بعيداً عن الراوى ، حتى وإن عرفنا ساعة تناوله الطعام أو حبه لليرة وتفضيله الشاي على القهوة . فالانقسام العلائقي بين الراوى سارد الاحداث والأحداث يترجمه الانقسام بين السرد المقروء والقارئ ، هذه المسافة يحافظ عليها النص من السطر الأول حتى السطر الأخير ، فهو نص غير - أرسطوطالي ، يعبر عن « المتعذر كبتة » في المجتمع المصري ، وفي الفترة الناصرية ، وخاصة فترة بناء السد العالي .

ومن منطلق مبدأ « اللامكبوت » الذى هو عنصر جديد فى الرواية المصرية المكبوتة والمقموعة ، والذى هو مبدأ ضد - المكبوت ، وضد السائد ، وبالتالي للكشف عن المكبوت ، وفضح المقموع ، يكتفى الكاتب/الراوى بقول المقموع ليفضحه ، وسرد المكبوت ليكشف عنه ، ونقل كل شيء من خارج الأشياء لشئ على حقيقة السطحية المربعة فيها ، فبقى معلقين فى فراغها المادى ، الذى ينطق بتحجيم الانسان ، وافراغه من انسانيته ، فلم يبق إلا الآلى ، الميكانيكى ، فيه مثلما يعبر عنه النص التالى : « رأيت عجوزاً يرتدى قميصاً مخططاً ، اتجه الى مصرع الباب ، وراح يدور معه ، وواصل دورانه ، ثم قفز العجوز منه ، وهو يلهث . »

فالنقل « الأمين » للأحداث ليس نقلاً فوتوغرافياً إلا من ناحية ابراز ميكانيكية صور متحركة مثل صور ذات العجوز اللاهث مفرغة من انسانيتها ، وملائة لحد التفجر بحضور السارد (أو عين الراصد للحقيقة) وقوة وجوده من خلالها . وتقوى طريقته السردية الميكانيكية وقد تقمصت ميكانيكية التحجيم الانسانى وتكسير الظلام فى انعكاسها على سطح الأشياء عندما يتكلم السارد عن نفسه : « غادرثُ الفراش ، جذبت الأغطية فوق ، وأنصت الى طنين جهاز التكييف ، تقلبت عدة مرات ، ثم نمت . » فهو ينظر حتى الى نفسه كظل من الخارج ، متكسر ، لا يستطيع الوصول اليها . وتساءل اذا ما كان هدفه الوحيد ان ينقل لنا انه امضى وقته فى شرب القهوة والبيرة والسجائر بين الزيارات التى كان يقوم بها الى الفندق ومركز المهندسين الروس والمقهى .. الخ ، وهو هدفه الوحيد بالفعل ، وقد انعدمت اهدافه الحقيقية. فى لحظة انعدمت فيها قوة الارتباط بالزمان والمكان ، ليعوم الراوى على سطح الزمان وسطح المكان ، ويصبح مثل كوكب غير ذات أهمية .. ونحن هنا نصل الى استنتاجات ضد مفهوم الدائرة لدى بطرس الحلاق وبعض النقاد الآخرين ، وما يؤشرون اليه من فكرة الدوران المكانى والزمانى ، فلا دوران هناك من القاهرة الى اسوان فالقاهرة او فى عهد عبد الناصر الى عهد رمسيس فعبد الناصر ، والا كان النبات العمودى الشعرى فقط الناقى لرواية النص الروائى التى هى امتداد افقى اكثر ما تعبر عنه فكرة العوم على سطح الاشياء والانتقال بين بنية الأبعاد المضمونة .

لكن لحالة العوم فى الفراغ أسباباً اجتماعية ونفسية عميقة عندما نحترق قشرة الشكلية - الوصفية ، ونسمع كلام مدير الشركة فى السد العالى لدى مقابلته مع الصحافى سارد الأحداث عن وضع العمال المصرى : « سر النجاح هو النظام والطاعة المبنيين على الخوف ، لا تظن أئى ضد الديمقراطية ، خذ هؤلاء العمال مثلاً ، إنهم يستطيعون دخول مكتبى فى أى وقت . »

وضع العامل المصرى اللاديمقراطى هذا كاشف ومباشر ، وبطريقة لا مباشرة يتوقف صنع الله ابراهيم اكثر على هذا الوضع ، ويكشف ان كثيراً من العمال المصريين كانوا يموتون من ضربات شمس



وقت العمل في حفر السد بينا كان غيرهم من مهندسين واطباء ومدراء يركضون من وراء المال غير مبالين باستغلالهم لهم ، فيتوخى المقارنة بين السلطة الجديدة بسلطة مصر القديمة ايام رمسيس الذى يصفه الطبيب بقوله : « سبعون سنة في السلطة ، أى الكذب والفجور والقتل والادعاء والغرور والاستعباد ، وها هو مازال يعيش حتى أيامنا ، ونحن الآن نعمل ليل نهار (في نقل معبد أبنى سنبل) ليخلد اسمه تماماً كما أراد » . فإذا بنا نرى الركض من وراء الثروة وعلاقات الاستغلال نفسها ايام رمسيس وایام السلطة القائمة سنة ١٩٦٥ . وهى سلطة استعملت التكنولوجيا في بناء السد والاشتراكية في بناء سلطتها لخدمة اهدافها الشخصية ، فجاء دخول الآلة في عالم مصر التقليدي سلبياً ، معمقاً لميكانيكية الحياة ، هادماً لها ، فالتكنولوجيا لم تغير اسس الأشياء ، اى لم تفعل في علاقاتها الداخلية ، بل زادت في تشيبتها ، ومدت السلطة الجديدة تسليطاً أقوى وأعظم . ومانعته بالعلاقات الداخلية على الخصوص هو وضع الفلاح المصرى الذى كان يرفض تحويل مجرى النيل ويرفض دخول الآلة ، وفي كل الأحوال لم يأت دخولها بأى تحسين زراعى للفلاح المتوسط أو الفقير . اذ بقيت الوسائل والطرق المتبعة في الزراعة طرقاً قديمة بدائية .

ومن ناحية ثانية جاءت الآلة لتضطهد العامل أكثر أو مثلما كان مضطهداً أيام رمسيس ، فيتراجع التاريخ الى الوراء ويعم أفق الحرية المنشودة في الآلة وفي التكنولوجيا .

ويركز الكتاب على مسألة الجنس بُعداً نفسياً وظاهرة من ظواهر المجتمع المصرى العربى ، فالجنس الذى تبدأ اشاراته منذ الصفحة الثالثة متجلى بالمرأة الروسية والأوروبية الغربية ، لا وجود للنساء فيه كإنسان بل كأداة جنسية فقط ، ومن هذه الناحية محت آلة الجنس عنهن الأسماء ونظرة الجنس الآلية اليهن ، ففقرأ عن «فتاة جلد الفر» أو «فتاة الدرج» أو «الفرنسية» .. الخ ، وقد دفعت هذه النظرة الجنسية الآلية الراوى الى تجزئ عواطف الانسان على شاكلة تجزئ الآلة فى فعلها وشكل حركاتها ، فمثلاً عندما يتكلم المهندس فوزى عن تحويل مجرى مياه النيل بحماس رائع ، ينظر الراوى الى فتاة ترتدى شورتاً ، ويقول : « واستقرت نظراتنا على فخذيها الممتلئين ، ولم يبد على فوزى أنه رأى شيئاً من هذا كله » .. ليتتابع حماس المهندس ، وساقا الفتاة بنفس الطريقة التقطيعية ، فنحس بوطأة تجزئ الأحداث وجزيئاتها المتكررة وروتيتها ، انه جو المتعذر كفته – نقول مرة ثانية – وجو المقموع الذى يملك على الشعور بان الكاتب غير مبال بسحر الكتابة عليك واستعجالك لحل سحرى ، يطارده عدم الطمأنينة ، فلا يريح قارئه الذى يمتلكه شعور بالتعب ، فيحتاج الى قوة وإرادة تدفعانه على القراءة/الخطوة الأولى لفهم العالم .. فهل سيفهم القارئ الغربى ذلك أم انه سيعتبر نص صنع الله ابراهيم – كالعادة – جزءاً من « الفولكلور » المشرقى العام والخيال « الشرقى » ؟ وهل ستحقق الأفلام النسائية الثلاثة فى الفصل القادم بناء الخيال كقوة محركة لا كصفة شرقية أو غربية ؟

الدراسة التي أثارت [السلفية الحديثة]

خليل عبد الكريم

منذ البدايات الأولى لكتابة التاريخ الإسلامى على أيدي عروة ابن الزبير (ت ٩٤ هـ) ومحمد بن إسحق بن يسار (ت سنة ١٥٠ هـ) وأبى محمد بن عبد الملك بن هشام (ت سنة ٢١٨ هـ) ثم من بعدهم أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى (ت سنة ٣١٥ هـ) والاتجاه الأصيل للتاريخ لديهم هو المنحى الدينى اللاهوتى الذى تحركه المشيئة الربانية وتحدد له خط سيره ، ومن ثم فإن موضوعه الرئيسى عندهم هو تاريخ الأنبياء والرسل الذى إنتهى إلى غايته بسيرة خاتمهم محمد بن عبد الله بن عبد المطلب (ص) والتى تعد فى عرفهم المنطلق الصحيح لتاريخ العرب ، ومن بعد تاريخ الرسل يجرى تاريخ الخلفاء .

فعل سبيل المثال افصح ابن هشام مؤلفه المشهور بـ [السيرة النبوية] بـ [إسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام بإعتباره الجسد الأعلى للرسول محمد (ص) ، أما ابن جرير الطبرى فإنه عنوان كتابه بـ [تاريخ الرسل والملوك] وبعد أن تكلم عن الزمان وحدث الأوقات وخلق الأرض أخذ يقص سير الأنبياء من آدم (س) حتى المسيح (م) ثم ملوك الروم وملوك فارس ، أما الحقبة العربية فقد بدأها بنسب الرسول محمد (ص) وأبائه وأجداده حتى عدنان وحكى سيرته وبعدها أرخ للخلفاء .

حقيقة أنه أورد نكثاً من أخبار قبائل عرب الحيرة والأنبار أيام ملوك الطوائف وتبابعة اليمن وطسم

وجديس إنما في عجمالة لم تستغرق سوى ثلاثين صفحة من كتابه الضخم الذى بلغ نيفاً وعشرة مجلدات — وتابعهم على هذه النظرة الغيبية للتاريخ الغالبية العظمى من المؤرخين المسلمين ماعدا ابن خلدون الذى طلع بمنهج جديد وأصيل في فهم التاريخ وكتابته ولكن جل المؤرخين المسلمين الذين أتوا من بعده حادوا عن فهمه وغلب عليهم مذهب أسلافهم في النظر التاريخ باعتباره ظاهرة دينية لاهوتية تسيّرُها الإرادة الإلهية وأنه يتمحور حول الرسل والأنبياء ثم الخلفاء من دورهم ، ولم يكن من حسابهم مطلقاً أن التاريخ على عمومه واقع يعيشه البشر وتحكمه موجبات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ومعرفية .. الخ . هذه واحدة .

— ٢ —

أما الأخرى فإن اختيار السيرة النبوية — على شرفها ونبلها — كمفتاح لتاريخ العرب قد كُذِّبَ بالعهد السابق على البعثة المحمدية — خاصة في جزيرة العرب — إلى موضع الظل ومنطقة الغموض ومكان التجاهل ولذلك لم ينل أى عناية أو حتى مجرد التفات من المؤرخين والمفكرين ، فعلاً ألفت كتب عن أيام العرب وجميع الشعر الجاهل وعلى رأسه المعلقات وخطب وحكم وأمثال وحكايات وأساطير ولكنها في مجموعها يصعب أن يقال عنها أنها تاريخ للعرب قبل الإسلام .

— ٣ —

ومن دحضها لهاتين المقولتين نبعث أهمية الدراسة القيمة التى كتبها د/ سيد محمود القمى بعنوان [دور الحزب الهاشمى والعقيدة الحنفية في التمهيد لقيام دولة العرب الإسلامية] وظهرت لأول مرة في العدد التاسع من مجلة [مصرية] .

فهى من جانب تلقى ضوءاً مبهراً على الفترة المتقدمة على ظهور النبى العربى محمد (ص) والإرهاصات الأولى لنشوء دولة العرب الإسلامية بقيادته ، ومن جانب آخر فهى لانجاري غالبية المؤرخين المسلمين القدامى (ماعدا ابن خلدون وقلة قليلة) والمحدثين منهم حتى الآن الذين لا يرون في التاريخ (على عمومه) إلا مسيرة غيبية لاهوتية تحركها إرادة الله تعالى الذى هو في غنى عن العالمين ، ولا ينظرون إليه (= التاريخ) على أنه ظاهرة بشرية تتحكم فيها العوامل التى سبق ان ذكرناها .

وأكدت الدراسة على أن مؤلفها يمتلك باقتدار نظرة موضوعية منهجية علمية في معالجته لوقائع التاريخ ودراسته لها وتحليلها التحليل الصحيح وردها إلى الأسباب المباشرة التى تتفق مع

المنطق والتفكير السليم دون حاجة إلى اللجوء إلى الماورائيات والفوق منطقيات والأحاجي والأفكار مثل الأشعار التي تنسب إلى الجن وسبج الكهان وأساطير العرافين . وهذا المنهج العلمي اغضى — الموثق توثيقاً شديداً — والاقتحام الجريء الفذ لإنارة منطقة حرص من سبقوه على أن تظل معتمة هما اللذان أثارا عليه أحد رموز السلفية الحديثة : الصحفى / فهمى هويدى فنشر فى جريدة الأهرام يوم ٢٣/٣/١٩٨٩م مقالة بعنوان [التعدد لا التعدى] هاجم فيها دراسة [الحزب الهاشمي ..] هجوماً عنيفاً وشبه د/ سيد محمود القمنى ب سلمان أنيس رشدى مؤلف رواية [أشعار شيطانية] المشهورة إعلامياً ب [آيات شيطانية] وفى هذا المقال لا أفند هجوم الصحفى / هويدى على الدراسة فمبدعها أقدر وأولى منى بذلك ولكننى أعرض أهم النقاط التي وردت فيها حتى يُلم بها القارئ ويدرك سر ثورة السلفية الحديثة عليها .

ولكن قبل أن أشرع فى ذلك أبدأ بالتعريف بالدكتور القمنى لأنه فى نظرى أحد الباحثين المجادين (المتهربين) للعلم والمتفرغين له والذين لم ينالوا مايستحقونه من شهرة لانه لا يسعى لها ولايعيرها الفتاتا فى الوقت الذى نرى فيه انصاف المتعلمين ممن كل بضاعتهم (صم) النصوص وترديدها (أجهزة تسجيل بشرية) يشغلون الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة وقنوات التلفاز بمواعظهم المنبئة وأحاديثهم وخواطرهم وفتاواهم المستقاة من النصوص التى تجاوزها الزمن وتخطاها الواقع المعاش والتى ضلت طريقتها الى متاحف التاريخ وحفريات علماء الآثار .

— ٤ —

د/ سيد محمود القمنى من مواليد سنة ١٩٤٧ (الواسطى / بنى سويف) — ليسانس آداب عين شمس ١٩٦٩م — دبلوم الدراسات العليا من بيروت ١٩٧٥ م .
دكتوراه فى الفلسفة من جامعة جنوب كاليفورنيا سنة ١٩٨٣م بإشراف ا.د. فؤاد زكريا — صدرت له الكتب الآتية :

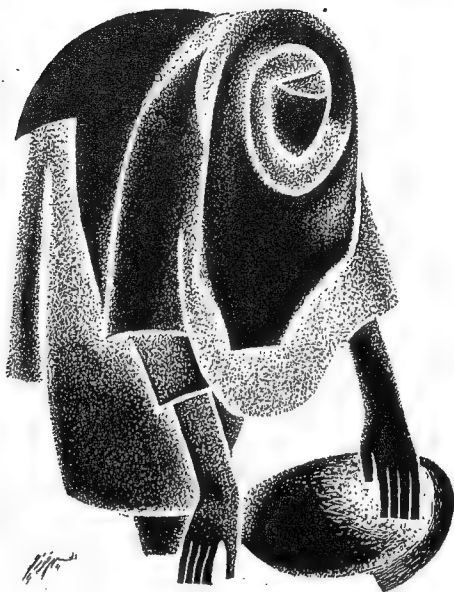
- (١) الموجز الفلسفى دار السياسة / الكويت
- (٢) مشكلات فلسفية (بالمشاركة مع آخرين) الكويت
- (٣) أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر دار فكر / القاهرة

أما التى تحت الطبع فهى :

- (١) رحلات النبی ابراهيم والتاريخ المجهول
- (٢) فى المثنولوجيا والتراث
- (٣) منابع سفر التكوين .

كما نشر عدة أبحاث فى دوريات عربية ثقافية متخصصة تقتصر على ذكر بعض منها :

- (١) من الطوفان السومري إلى الطوفان النوحى / آفاق عربية بغداد ١٩٨٢م
 - (٢) إلهة الجنس أو الزهرة آفاق عربية بغداد ١٩٨٣م
 - (٣) من فجر التاريخ والحج فريضة إجبارية مجلة الكويت ١٩٨٣م
 - (٤) البعد الأسطوري للشيطان فى التراث الشرقى / مجلة فكر العدد ١٠ / القاهرة
 - (٥) ذو القرنين الوهم والأسطورة والحقيقة / مجلة القاهرة العدد ٧٧
 - (٦) هل بنى الفراعنة الكعبة مجلة القاهرة العدد ٨١
 - (٧) مدخل إلى فهم دور الميثولوجيا التوراتية / مجلة الكرمل العدد ٢٦
 - (٨) وفى جزيرة العرب كانت جنات عدن / مجلة المنار العدد ٥٠
- وقام مؤخراً بتوسيع دراسة (الحزب الهاشمى) لتخرج بمجموع (كتاب) هو الآن تحت الطبع—
وهى الدراسة التى سنقوم بعرض نقاطها الرئيسية فى العدد القادم إن شاء الله تعالى



الحياة الثقافية

رواية «عطش الصبار» :

تجاوز الموت واليومي المألوف

محمد برادة

يتأمل علسة ليقضى بنا إلى فضاء روائى شفاف وموح . يتعال عن
اليومي المكرور ويدفع به إلى رحاب الأسئلة الحياتية الأساسية .
وأظن أن تشكل النص في « عطش الصبار » يضطلع بهذا التحزبل
الكيميائى الذى لا تكاد تبتشعره عند القراءة العابرة .

من خلال ثلاثة أقسام تتابع حكاية امرأة ريفية
كبيرة منحدرة من صلب ثلاثة أخوة قامت بينهم علاقات
صراعية .. وحلوا وبقيت مشكلة الإرث وما تخلفه من
عراك وضعفان وهـ تحالفات « بين الإخوة والأقارب .
ولكن عناصر « الرواية العائلية » ، كما يقدمها النص ،
تتدرج في سياق الحاضر الموسوم أيضاً بهيمومه وأسئلته
وتبؤلاته ، ومن قم فإن الأبناء والبنات يعيشون تحزبتهم

هذه الرواية الأولى للكاتب المصرى يوسف
أبوربة . لأقنية للنظر ، لأنها تؤكد بشكل مقنع أن مشاهد الحياة
المألوفة هي باستمرار منلجم يملأ الروائى بمادته الخام ليحفل منها - إذا
توافرت له الحساسية والهيمنة - كونا متميزاً بشخصومه وعلاقاته
وفضائياته . كونا يؤشر حل « العوالم الممكنة » ونسبنا « الواقع »
الذى انطلق منه .

لأول وهلة ، تبدو رواية « عطش الصبار » ترسيمة تلتقط
وتبرز طليبا نموذجياً « لحياة فئات اجتماعية متوسطة ذات جلوس
ريفية تعيش في مدينة صغيرة مشحونة مازالت إلى البنية العائلية
التقليدية ، وإلى مقوس الريف وقوانينه غير المكتوبة ... لكن هذا
الانطباع الأول لا يلبث أن يتلاشى ليتركنا أمام الجهد الفننى الذى

ياسر يبرز بوصفه شخصية أساسية تنضم إلى شخصيتين زينة أم إبراهيم وأخيه يسرى . ذلك أن علاقة حميمة تجمع ياسر يسرى ابن عمه ، منذ كان هذا الأخير يعمل سائقاً في القاهرة وأتى ياسر ليتحق بالجامعة أيام كانت مظاهرات الطلاب وعمال حلوان تسد الشوارع وتعطى للفقراء أملاً في التغيير .. فشأ بينهما « تواطؤ » بحبل جعل من ياسر مثلاً أعلى في نظر يسرى الذى كان يُدمن على قراءة المنشورات السرية التى يزوده بها ابن عمه ياسر . وهذا اللقاء الآن بينهما - فى حاضن الرواية - يتم فى سياق تراجع التنظيم الثورى ، وانشغال الناس بهيوم العيش ، وقندان معيار الحقيقة وسط تداعيل القيم وصراب وعود « الانفتاح » ... والتواطؤ بين ياسر ويسرى يكون أساس بنية عميقة تعدى تجليات البنية السطحية القائمة على مشاهد نصفية مشكلات الإرث ، ووصف حياة الناس اليومية ، وغلانات الإخوة والأخوات . ملاح هذه البنية العميقة تضمنها الحبة والخبط : كلاهما خاب فى حياته العاطفية (ياسر يحب سامية ولكنه عاجز عن الزواج منها) وكلاهما يشهد انتصار حلم التغيير وتحسيد ثورة الفقراء . وأظن أن المشهد الساخر - فى هذا القسم الثالث - الذى يُعلن فيه يسرى السكران الثورة وينقلها على طريقته ، هو من أجمل صفحات الرواية .

فى القسم الثالث ، يُلملم الكاتب خيوط بعض المشاهد والحكايات المتداخلة بين رواية العائلة والشخصيات الثلاثة الأساسيين : زينة أم إبراهيم يسرى ، ياسر . الأولى يزورها زوجها يُعلن لها أنه تزوج امرأة أخرى بعد أن طلق مرضها ، وياسر يعلن استعجال زواجه من حبيبته سامية ، ويسرى يسجل حرماته ويتأسف لكون أخيه ماتت قبل أن تتمكن من توريثه نصيباً ليتمكن من تجديد زواجه وشراء سيارة خاصة به .. بين مشهد نساء الأسرة ومن يعلقن على ثدى الميتة المختفى ، ومشهد وصف تفاصيل موت زينة أم إبراهيم وتلقوس البنين والبغاء ، تمتد صفحات

مؤرّعين بين نسقين من القيم وبين قضابين متعارضين ، وهذه السمة هى التى تحقو المنطق الأولى ، الخلى ، لتضفى على الرواية أبعادها الإنسانية المشتركة . ومنذ الصفحة الأولى ، يبطسنا الكاتب فى حاضن الرواية من خلال صفحة واحدة تجمع بين التُجدين المتعارضين اللذين سيوطران تقنية الرواية : الموت بوصفه حقيقةً قاهرة ، واليومى الشاغل للناس والمولد للكلام والسخرية : « .. ولكن ماذا أقول ؟ حين رفعنا عنها الغوب لم نعد إلا على واحد فقط هناك ، حتى الآخر .. حتى الآخر كان ضامراً وكأنه لمعجز أهلكها الدهر . وسألنا أعتما عن أى آخر تتحدثين ؟ قالت : التذى الأيسر الذى وجدنا مكانه فارغاً .. !؟

ثم ينطلق النص فى حركة ارتدادية ، تشبه التيمات الموسيقية ، ليصور لنا مشاغل أبناء الأسرة الكبيرة . وتحتل زينة أم إبراهيم موضعاً مميزاً لأنها تعود إلى البيت العتيق بجوار الطاحونة والأقارب بعد أن عاشت مع زوجها كمال فى الاسكندرية وليبيا ، واضطرها السرطان إلى العودة لأحضان الأسرة بهذه البلدة الصغيرة ، بحثاً عن اسعاف وحنان لم يجد الزوج قادراً على أن يمنحهما . وفى بيت الأسرة تمشي مع أخيها يسرى المتزوج من سعدية وتواظب على زيارة الطبيب وكتابة الرسائل لزوجها المقيم بالاسكندرية . زينة أم إبراهيم تُواجه المرض والوحدة ، ويسرى ينطوى على المرارة لأن زوجته عقيم ولأنه لم ينجح فى شراء سيارة يستعملها لنقل المسافرين بين القرى والمدن الصغيرة .. ويفتتم فرصة مشادة بين أخته وزوجته فيطلق زوجته ويعيش على انتظار تحقيق حلمه المزدوج .

وفى القسم الثالث ، نلتقى مع الفرغ الآخر من الأسرة من خلال زينة أم محمد وزوجة العم ، ومن خلال ابنتها ياسر المتهافت المناضل الذى يعيش فى القاهرة ، ثم اخوته حسان وحسين وحسن .. وجميعهم منهمكون فى تصفية الإرث وبيع الطاحونة وفدادين الأرض التى تركها الأب متداخلة بين أبناء وبنات الزوجتين المتصارعين . لكن

« عطش الصبار » لترسم عشرات الشخصيات والحيات المتقاطعة، ولتجسد، عبر التشخيص اللغوي، فضاء روائيًا له نكهته وخصوصيته. وبالفعل، فإن لغة الرواية وكلامها يلعبان دوراً جوهرياً في إحياء هذا الفضاء. اللغة، عند يوسف أبورية، مقتصدة، دقيقة، مؤلمة بالنعوات ووصد التفاصيل. والكلام، سواء على ألسنة الشخص أو في ثانيا السرد، يُمايز الملاح ویشي بالحمولات الإيديولوجية للمتكلمين، كما يستثمر إمكانيات السرد الشفوي: « .. تصدقوا بالله، أنا لم أخبر أحداً بهذا قبل اليوم. كان المرحوم - ربنا يجعله في نعمه ويوفق أولاده - يمر على كل رمضان، في هدوة الليل، ويقف جنب شبكي، ويغرق حديدته بمكازه، فأبص بين القضبان أستطلع الطارق، فإذا يده المبروكة مطوية على « التي فيه الصبيب » ويخفي وجهه في العباءة عني، ثم يدخل في ظلمة الحارة حتى لا أفرقه، ولكن كيف أتوه عن وجهه؟ اليوم صفقونا في طوابير أمام دكايتهم لروانا « التي يسرى والتي مايسواش » لتكون فرجة للبلد، وتصير فضيحةنا بجلاجل، إنهم لا يريدون وجهه، عيونهم على العبد .. ص ٩٦.

ورلى جانب اللغة، تتميز « عطش الصبار » باعتاد الباروديا لقرير النقد عبر الهاكاة الصاغرة التي تكسّر جهامة الواقع وتشهد - لدى القارئ - من الوحي. ولعل أجمل نموذج لتوظيف الباروديا هي تلك الصفحات التي تحمل عنواناً جانبياً « اليوم حمر » والتي تصور لنا يسرى، وقد لعبت الحمر برأسه، وهو « بنفله » حلمه الثوري ويشعل الشرارة بين العريضة، بعد أن طال انتظاره لما كانت تتأهب الأوراق السرية: « .. فانطلقت وحدي إلى مقلب المعلم بسوي، هناك وجدت العمال يكدهون في رفع السباخ على الحمر. قلت له إن هذا يستهلك وينهب رزقكم ليبي الممارات العالية، فنوروا (...) وكانت الجماهير قد التفت، وعرجت لي من دورها (...) هاهي

الجماهير حولي، فلتنطلق لي هناك لتفاجهم، وحصل رفقوني على الأكتاف، وسرت بهم ألقى الشعارات والمخافت، ومرة « يسقط ومرة « يعيش » وهم ورائي يرددون بحماس « يسقط ويعيش » حتى التفتنا حول أسوار المركز (...) وقلت لهم علينا أن نخفل الآن بثورتنا، فإلى البلد ليعرف كل الناس بأن زمن العدل قد جاء، فتحرروا لن نخسروا غير قبودكم، فأخذنا طريق الزراعة بطوله، وهامم الآن بين يديك، فافعل بهم كما تريد .. نخذهم الآن إلى الحكم »

ويرد عليه ياسر، عرجاً، وهو يرى نتيجة دعوته:

« بس تماال .. بلاش فضاح » ص ١١٩

إنها وسيلة فنية تشخص لنا الفرق الكبير بين حلم الثورة وهو يحرك الآمال ويؤطي أفقاً، وبين الثورة وقد أصبحت كاريكاتوراً يشخصه إنسان محبط، يُنقَس عن حرمانه ومراته.

مايلفت النظر كذلك في « عطش الصبار » القدرة على رسم الشخصيات بلمسات متفرقة تتنامى عبر النص لتأخذ، في النهاية، تضاريسها المميزة. وأظن أن ثلاث شخصيات (زبيدة، يسرى، ياسر) من بين مجموعة شخوص الرواية تبرز بقوة وتظل منحفرة في ذهن القارئ. والملائق بين هذه الشخوص الثلاثة تقوم على الاختلاف و الاختلاف: فهي تلتقي عند الخيبة والحبوط، ولكنها تختلف في الموقف الأساسي من الحياة: زبيدة تحتضن مثالية تجعلها حريصة على إرضاء زوجها وعلى الصورة التي كوّنها الآخرون عنها فلا تريد أن يعرف أحد خيراً عن التشوه الذي لحق ثديها .. إنها « تستدعي » الموت بعد أن تعطلت آمالها. وياسر لا يقوى على مواجهة ماكتشف عنه الواقع، فلا يصارع الناس المرتبطين به بفشل التنظيم، ولا يواجه فشله في الحب إلا بتعذيب الذات والانتظار .. أما يسرى فهو نموذج للشخص المتصق بالتجربة، الباحث عن حلول داخل للممارسة كيفما كان نوعها .. ومن ثم لا يتريد في

صفحات ثلاث (٢٥ - ٢٧) لينقل إلينا وحدة هذه المرأة المصارعة للسرطان : « والآن أنا بين هذه الجدران المصمتة ، تحدث كل الأصوات وتلاشت منها الحياة ، فهل يلمد صوتي مع منْ محمد ؟ .. »

ثم صوت يسرى في عدة حوارات داخلية (خاصة ص. ١١٦ - ١٢٠) ، وصوت يامر خلال جلسة المسارّة وتبادل الاعترافات مع ابن عمه يسرى (من ١٣١ إلى ١٤١) ليسجل حالة الشلل التي تحيط به : « اليوم تلبد في جحورنا نعانى صراع . الكابوس الذي نراه بوضوح ولا نملك الخروج منه بمجرد حركة من أجسادنا .. »

هكذا تملأ « عطش الصبار » أعيننا بمشاهد الحياة وهمومها في بلدة مصرية صغيرة يتقابل فيه الموروث بالطاريء المستحدث ، كما تحتل ذاكرتنا أصوات شخوصها وهم يعبرون عن أنفسهم أو وهم يفلسفون قنّهم .

[الرباط ، مايو ١٩٨٩]
محمد براده

اقتناص فرص المغامرة الجنسية ، وفي تعامل الحشيش - وفي الاستفادة من مال أخته المريضة وفي التعلق بملم الثورة . من ثم يبدو ، يسرى ، في تناقضاته وتجربته ، أكثر الشغوص قرباً إلى النفس ، لأنه يجسد خصوصية هذه المرحلة من الضياع الاجتماعي والايديولوجي .

لكن ما يحقق نوعاً من التوازن لـ « عطش الصبار » هو أن الجانب السياسي والايديولوجي في مجموع النص يظل محدوداً متوازياً ، يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة .. والأسبقية هي للحياة في مظاهرها المختلفة ، والبعد الإيديولوجي هو مجرد عنصر ضمن بقية العناصر المكونة للنص الروائي .

هكذا فإن « عطش الصبار » باستنارها لليومي المأكوف ، ولوقوف الرضى المستعصى ، تسج إطاراً مميزاً لموم النفس البشرية ، وتحقق قنيتها من خلال تشكيل متوازن يضبط العلاقة بين الصنف الخارجي الذي يظهر لنا الأشياء والعلائق والشغوص ، وبين الصوت الداخلي الذي ينبثق في اللحظة الملائمة ليستبطن التجربة ويكشف مسعى الوعي . يأتيها صوت زيدة أم إبراهيم خارج صوت السارد في

نموذج « العشق الصامت » عند سيد عويس !

محمد هيك

والمتبحر للدكتور سيد عويس المولود في ١٧ فبراير ١٩١٣ في حي الخليفة بالقاهرة ، والمغادر قطار الحياة في صبيحة يوم ١٦ يونيو ١٩٨٩ ، يلمع بعدا هاما في مسيرته ، وهي ريادته ومسيرته في مجال العلوم الاجتماعية والجنائية ، إذ أنه أول من عمل في مهنة الخدمة الاجتماعية ، كأول مدير لمؤسسة العباسية من مايو ١٩٣٩ وحتى أول يناير ١٩٤٤ ، كما كان أول مدير مصري لمكتب الخدمة الاجتماعية بمحكمة أحداث القاهرة من أول يناير ١٩٤٤ حتى أغسطس ١٩٥٣ ، وكان أول مصري يدرس نظام المراقبة الاجتماعية بالمحاكم في إنجلترا ويبرز على يد الأستاذ جون لويس بكلية مورلي في لندن عام ١٩٤٨ ، كما سافر مرة ثانية إلى إنجلترا على درجة الدكتوراه في العام ١٩٥١ ، لكنه عاد في العام التالي لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ليساهم في مشروع « معونة الشتاء وقطار الرحمة » ثم سافر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٣ ليحصل على الماجستير في عام ١٩٥٤ ، والدكتوراه في عام ١٩٥٦ ، على يد الأستاذ ألبرت موريس .. ليعود إلى مصر ليحمل في المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ، وليشارك في مجلس ادارته حتى ١٧ فبراير ١٩٧٧ .

والثابت أن د. عويس حرث مجد ودأب وبرؤية ثابتة في حقل العلوم الاجتماعية ، واستحق أن يحصل على

• طوال التاريخ الذي حمله على ظهره .. غاص عالم الاجتماع الموسوعي الكبير د. سيد عويس في أعماق المجتمع المصري .. من خلال ١٢٥ بحثا و ٢٢ كتابا ، شكلت لفارتها تقيرا كيفيا في قراءة مفردات الواقع المصري ، ابتداء من ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعي.. إلى الخلود في التراث الثقافي المصري ، مروراً بهتاف الصامتين ، وصولاً إلى نهج صحيح للقراءة في موسوعة المجتمع المصري !

وسيد عويس ، عاشق مصر ، لم يكن يهزى - في لحظة ضعف إنساني - عند دراسته لأول « حدث جانح » من الأطفال الفقراء الذي يمش حياة الأشباح بين الأموات في « حوش قراقة » في العام ١٩٣٨ ، أن بضره سيتحول بالكامل من مجرد تلميذ بملزمة الخدمة الاجتماعية ، إلى عالم اجتماعي يحمل آلام وهموم المجتمع المصري وأحلامه على ظهره ، محاولا دراسة الظواهر والمواقف والعلاقات الاجتماعية .

ومنذ ذلك الحين ، وطوال نصف قرن ، أيقن عويس أنه أمام معمل اجتماعي ضخم ، أو موسوعة اجتماعية لا أول لها ولا آخر ، وعلى حد تعبيره « منذ تلك اللحظة أيقنت أن طموحي لن يقف عند هذا الحد ، بل سيتجاوزني إلى قراءة بعض مسطوره من موسوعة المجتمع المصري ، فضلا عن محاولتي تفسير بعض ماقرأه »

عنوان « التاريخ الذى أحمله على ظهري » التى ترجمت أجزاءها الثلاثة إلى الفرنسية - تعد إنجازا بارزا فى مجال السير الذاتية ، حيث عرض فيها بصدق ومكاشفة غير مسبقة ، مسيرته الشاقة فى الحياة ، لذلك خرج الكتاب فى صورة دراسة ، مازجة التجربة الذاتية بدقة بملاحظة بالبحث العلمى ، مصاعغة فى حكاية شيقة ، جامعة للجوانب الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمجتمع المصرى ، بعد أن غاص فى أعماق التراث والقيم والفنون ، حيث نرى المجتمع المضرى فى « عالم سيد عويس » مجتمعا فريدا ، ليس - فقط - مجتمعا مستمرا ، لكنه مجتمع مستقر .

يرى د. عويس فى دراسة « حالته » من خلال تجربته ، هموم واحلام جيله ، فى أسلوب بسيط ، يسهل فيه التعرف على إنجماحات المجتمع المصرى المعاصر ، وموارء هذه الإنجماحات من تراث ثقافى قديم ومتجدد ، وإن كنا نلمح فى تحليلاته ، صورة المستقبل المشرق ، الذى يمثل ملحق عويس فى التفاؤل القائم على الاستقرار ، من خلال البحث العلمى والاجتماعى .

وفى رقة وتواضع العالم - وكانت تلك شخصيته بلا افتعال أو مزادة - يقول فى السطر الأول من مقدمة الجزء الأول فى التاريخ الذى أحمله على ظهري « الأرض والبنور » :

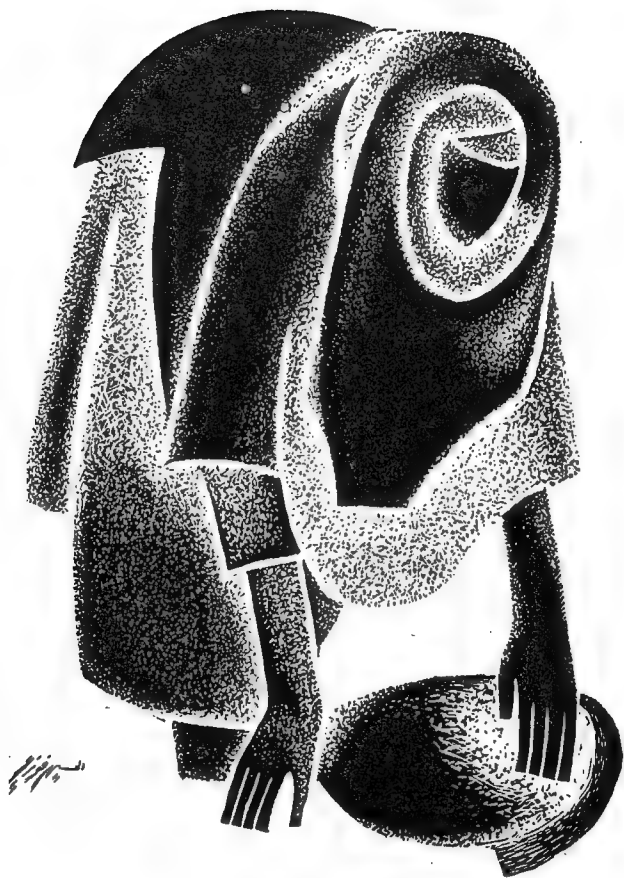
« لم يكن يدور فى خلدى عندما قمت وأنا طالب بمدرسة الخدمة الاجتماعية فى خريف عام ١٩٣٨ ، ببحث أول حالة لحدث من الاحداث المتمين فى إحدى الجرائم أمام محكمة أحداث القاهرة ، أن يأق اليوم ذى أقوم فيه بدراسة حالتي ، وكان هذا الحدث أحد أبناء قسم الخليفة الذى ولدت فيه وعشت بين جنبائه حتى بلغت من السابعة والعشرين . »
إن هذا النص يتضح بالصدق الكامل والتناقض الكامل ، ما بين حالة حدث منذ أكثر من نصف قرن ، وبين حالة عويس « نفسه » .. فالجائحات من حى الخليفة الفقير ، وإن كان للبحث العلمى أحكامه الذى لا يفرق بين حالة الجاني أو المجنى عليه .

جائزة الدولة التشجيعية فى علم الاجتماع عام ١٩٦٦ ، عن مؤلفه الهام : « من ملاح المجتمع المصرى المعاصر - ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى » .. وقد سجلت اللجنة التى قيمت الكتاب ، بأنه غير مسبوق ، وقالت . بالنسب : « إنه كتاب جديد فى موضوعه ، لم يسبق المؤلف إليه أحد ، إذ درس فيه دراسة منهجية علمية ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى ، من ناحيتين الاجتماعية ، والاجتماعية / النفسية ، متبعا أصولها التاريخية فى المجتمع المصرى ، على أساس أن دراسة هذه الظاهرة وفهمها فهما واعيا ييسر التحكم فيها وضبطها والحد من صراعها » ..

وأضاف التقرير : « وقد كشف د. سيد عويس فى كتابه عن صلة ظاهرة إرسال الرسائل إلى الامام الشافعى بموضوع بالغ الأهمية ، وهو موضوع الجرائم غير المنظورة ، لأن هذه الرسائل تتضمن شكواى ضد أفراد ارتكبوا أئوانا من العدوان والظلم على الأموال أو الأشخاص سواء فى نطاق الأسرة أو فى نطاق العمل »

وأكد تقرير لجنة الجوائز : « بأن منهج الكتاب علمى ، يستند إلى التحليل الاحصائى ومنهج تحليل المضمون ، والتفسير العلمى الدقيق ، فى ضوء الفروض التى إفترضها ، واستطاع أن يتحقق من صحتها وللكتاب قيمة علمية ممتازة ، وهو بحث أصيل مبتكر تظهر فيه الدقة والقدرة على البحث ، كما أنه يضيف إلى العلم شيئا جديدا بما استطاع أن يكشفه من حياة المصريين واعتقاداتهم وقيمهم ، وهو بذلك يرقى إلى المستوى المطلوب للجائزة » .

ويبدو أن حصول د. عويس على جائزة الدولة التشجيعية ، كان فاتحة سلسلة حصوله على جوائز أخرى ، منها وسام الفنون من الدرجة الأولى عام ١٩٦٦ ، ونفس الوسام من الدرجة الثانية عام ١٩٨٢ ، وجائزة الدولة التقديرية فى علم الاجتماع عام ١٩٨٦ .
وتعد السيرة الذاتية للدكتور سيد عويس التى حملت



ويؤكد الدكتور : « هأنذا .. أواجه القارئ بتجربة دراسة حالي - وأرجو المئذنة - ذلك أن ظروف الدراسة الحالية تقتضى القيام بهذه التجربة ، سأكون صادقا مع نفسى ، ولعل هذا الصديق فى ضوء العلم أن يكون سفيته نجافى ، لتخرج الدراسة موضوعية بقدر الامكان » ثم يصل إلى حالة الصديق المعروفة عنه .. فيقول : « لكى أرى فى هذه الدراسة نفسى فيها كما يراى القراء فيها كما أنا لا كما أود أن أكون » !

ويرصد الماشق المصرى فى صمت ظاهرة قدم المجتمع المصرى ، واستمرار ثقافته التى أكدتها بحوث ودراسات كثيرة من العلماء والمفكرين ، كما أكدتها دراساته وبحوثه - أيضا - ذلك أن « الدين » لم يتغير طوال عمر هذا المجتمع سوى « مرتين » ولم تتغير « اللغة » سوى « مرتين » فى طول الحقب التى تصل لأكثر من ستة آلاف سنة ، فى حين تغير الدين فى بريطانيا صاحبة التاريخ الذى لم يتجاوز ألفى سنة « مرتين » واللغة « أربع مرات » أما اسبانيا التى لا يزيد عمرها عن ٢٥٠٠ سنة ، فقد تغير الدين فيها « ثمانى مرات » واللغة « ست مرات » .

يقول د. عويس : « أما جنس المصريين ، فلم يتغير فى مجلته خلال عمر المجتمع المصرى إلا تغيرات طفيفة ، ونتيجة لذلك نجد أن طبيعة المجتمع المصرى وجوهره لم يضلعا كثيرا رغم الأحقاب المتتالية ، بل ان العين تقع اليوم على مشاهد كانت موجودة كما هى أيام المصريين القدماء ، ولا يضى ذلك أن مصر لم تأخذ شيئا من الثقافات الأخرى التى مرت عليها ، ولكنها كما أخذت ، فقد أعطت ، وما أخذته لم يمس الأصل عندها . »

رحم الله عالم الاجتماع الكبير د. سيد عويس الذى ترك بصماته الواضحة والصادقة على مهنة الخدمة الاجتماعية والبحوث الجنائية والبحوث الثقافية ، فضلا عن ترسيخه للقيم العلمية التى ندرت فى هذا الزمان ، وغرأنا فيما تركه من ثمار كثيرة سيكون لها آثارها مستقبلا على عقلية ووجدان المواطن المصرى .

والثابت من انتاج عشرات الدراسات والبحاث للدكتور عويس أنه كان شغوفا بالمجتمع المصرى ، لذلك اهم بدراسته اهتماما كبيرا ، لذلك استطاع قراءة الكتاب الجامع الشامل - كتاب مصر - والذى قلب صفحاته فى حب وصمت وعشق ، إذ كان يقرأ بهدف رصد ظواهر المجتمع بقصد محاولة تفسيرها ، فى ضوء الفهم الموضوعى ، مع محاولة التعرف الصادق على إتهامات أعضاء هذا المجتمع ، ومن ثم وعلى حد قوله : « قد أحظى بالتعرف على نبض هذا المجتمع ، وأنا أعيش واقعه على أرض صلبة ، فأنا أولا وقبل كل شيء باحث إجتماعى أو قل أنا أعرف ولا أقول أنا أعتقد أو- أنا أشهر ، فضلا عن أننى أحرم من معتقدون ومن يشعرون وحتى من يتخيلون ، فالعقيدة والمشاعر وإحتمال كلها ضروب من الانماط السلوكية الانسانية ولكنها عندهى تعيش تحت الجهمر ولا تحلق فوقه ، إنها كلها موضوعات بحوث ودراسات فى الزقاق والحارة والشارع والمسجد والكنيسة والمحكمة والسجن والمستشفى .. وفى كل مكان فيه بشر . » !

نصيبنا ... من صاحب العطايا

كمال رمزي



عنا الكبير ، يحيى حقى ، يمنحنا أخيراً ، نحن الهدية في المجالات الأخرى مثل القصة والشعر عشاق السينا ، باقة ورد ، ذات أربع شجى ! وللموسيقى والمسرح .

نعم .. جاء دورنا متأخراً ، بعد أن نال الآخرون لكن لأبأس ، فوقوفنا ، في آخر الطابور ، نصيبهم السخى من صاحب العطايا الكريمة ، الفعنة ، متململين ، منتظرين بشغف ، جعل للكتاب وقفا كوقع لقاء الحبيب بعد طول إشتياق . يحيى حقى .

كتاب « في السينا » الذى جمع فيه الناقد الأستاذ فؤاد دواردة مقالات عنا الحبيب — ٤٩ مقالا — الذى صدر حديثا ضمن سلسلة المؤلفات الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة في مصر — بأقى بعد إصدار كتبه النقدية وربما كان من الصعب الكتابة عن الكتاب ، ذلك أنه ليس مجرد أفكار تسرد أو أحكام تناقش أو ذكريات تروى أو تاريخ يراجع .. ولكنه مزيج من هذا كله ، مصفى بلغة يحيى حقى الفريدة ، والأسرة ، بعذوبتها المميزة ، التى تعبر ، بدقة وجمال ، عن خبرة شيخ وروح

شاب وبراعة طفل ، لذلك فإنه ليس كتابا نقديا ، ولكنه ، إن صح الوصف ، كتاب « في الحياة » ، من خلال السينما .

« في السينما » ، الذى تصل عدد صفحاته إلى « ٣٣٥ » صفحة ، تجمع الحكمة مع الثقافة العميقة ، الشاملة ... ويعتمد يحيى حقى — كمعادته — على ذوقه المرهف ، فى تقييم الأعمال التى يتعرض لها . وهو ، مثلما فعل فى أقاصيصه ، التى يقدم فيها المنسبين من الناس ، الذين يعيشون فى الظل ، فإنه هنا أيضا ، ينحو على تلك الأفلام المضطهدة ، المنسية ، التى تنتمى للسينما التسجيلية ، والتى ينظر لها ، عادة ، على أنها أقل قيمة من الأفلام الروائية ... إن يحيى حقى يخصص ثلث كتابه لتسليط الضوء على هذه السينما المهجورة ، ويذكر ، بإعزاز ، أسماء فُرسانها ، التى قلما ترد فى أجهزة الإعلام .

وبالطبع ، يطبق يحيى حقى نصائحه للكتاب ، خاصة كتاب القصة ، على نفسه ، فإذا كان يبه مرارا الى ضرورة أن يستفيد الكاتب من حواصه الخمس ، سواء فى رصد التجربة أو فى التعبير عنها ، فإنه هنا ، يعطينا المثل الحى ، الخلاق ، لتطبيق نصيحته تلك .. إقرأ مثلا السطور التالية التى تجسد فيها تجربة مشاهدته للسينما عندما كان طفلا :

« فإذا جاء الخميس — مزحيا بفترة الأيام — تناولت غذائى مسرعا ، وأنا قلق متلهف ، وأخذت الح على أحدى الأكر لنخرج .. وأسبر بجانبه وأنا الهث : أى ساحر سحرنى ؟ ليسب هى دار السينما وحدها ، ولا الرواية ولا الممثل ، بل جو خليط من هذا وذلك . واجهة الدار بإعلاناتها وصورها الضخمة تكاد تنطق ، وأنوارها المتحركة والترآحم على بابها ، وتلك الضجة العظيمة التى أسمعها ولما ندخل : تقدم تقدم .. أقولها لأخى وأدفعه دفعا لى شباك التذاكر . بمنعنى الزحام وقصر قامتى أن أتبين من يكون فيه . هنا وجهه يحتل بيباب الأجير الواقف على الباب ، وتسمع أذنانى بللة طاغية صوت تمزيق التذكرة » .

ويستكمل يحيى حقى لوحته الدقيقة فنكاد نراه ، بطفولته البريئة ، وعمس ضربات قلبه ، وهو يقول « آه ! هذا النور سخي ، أريد الظلام . ظلام يبدو جماله إذا شقه عمود من الضوء كأنه الروح فى الجسد ، آه يافرحنى ! هذه هى النوافذ بدأت تتحرك ، وهذا هو الجمهور كالبحر الهائج إذا خفت الريح قليلا ، وهذا هو الجرس يرن رننه المحبوبة . أطبق الظلام وضاعت من الصالة والعالم كله ، ولم يبق فى إلا عينان مسمرتان على الشاشة » .

لاحقا ، عندما كبر الطفل ، وأصبح رجلا ثم شيخا ، إمتزجت المشاهدة المنيرة بنوع من الرؤية المتأمله ، تفكر ، بالقلب الى جانب العقل ، وتحب ، بالعقل الى جانب القلب ، تقارن ، تحلل وتفسر ، تستخلص النتائج ... وتبعد فى الأحكام عن الصرامة الشجيرة . تنلمس الأسباب والمعافير ، لكن الرحمة هنا لا تؤدى الى التسبب والتستر على فساد الأعمال التى تمرض روح المتلقى ، ولكنها ترمى الى الكشف عن أية بؤر مضية وسط التمتة ، وفى الوقت نفسه تبرز ، ببصيرة نافذة ، مناطق الضعف والخلل ، فكريا وفنيا .

ثلت الكتاب ، أقرب ما يكون الى النقد التطبيقي ، يعرض فيه يحيى حقى لأفلام عربية وأجنبية ، ومعايره هنا ، لا تختلف جوهريا ، عن معايره الإنسانية والأخلاقية التى يقيس بها الأعمال الإبداعية ، فى المجالات المختلفة ... بل والتى يقيس بها البشر والكائنات الحية ، والتى يقيم بها الحياة أيضا .

فى كتاب سابق ، أطلعنا يحيى حقى على معتريات الكيس الذى ينوى أن يلقى به فى البحر .. وهذا بعض ما فى الكيس : هاوى التشكى لطلب الرضاء له والمغرور المفقون بشخصه والممرور الرافض لكل شئ على طول الخط ومستودع التكت البائقة والحنشاص فى الهافية والمهياص فى غير زفة .

ومن الواضح أن يحيى حقى ، دون أن يعلن حكمه ، قرر أن يضع فى الكيس أفلامنا التى تقدم رجالا أقوياء ،

وأعتقد أنها جاءت كرد فعل لتخلف السينما العربية السائدة من جهة ، وغلبة تيار الأفلام التجارية المستوردة من جهة أخرى .

ولا يفوت يحى حتى أن يندد بمائيسى الكوميديا فى أفلامنا ، والتي تنتسب ، حسب قائمة الموجودات فى الكيس إلى « النكت البائخة » ، ذلك أنها تقوم على « تشويخ بالذراعين ، وتلعب للحاجبين وتغريك للرأس إلى الجهتين .. القصد الأوحده هو التهرج والكابكاتور » .

وبساطة أعادة ، وبروح مرهفة شفافة ، يجعلنا يحى حتى ، نتذوق معه ، مناطق الجمال فى أفلام « معركة الجزائر » و « المالك الأزرق » و « البوسطحي » ، كما يكشف لنا ، بعين نافذة ، دماء بعض الأعمال ، خاصة تلك الأفلام - التي تقدم الأطفال ، كحكاية مجريين - مثل « القصة الصاروخ » ، أو التي تتعمس فى قضايا الشذوذ الجنسي ، مثل « أوسكار وايلد » ، أو التي تعذب المتفرج بعرض تفصيلات سادية ، مثل فيلم كلوديلوش الشهير « الحياة ، الحب ، الموت » .

وإذا كان يحى حتى ، يبينه اللاقطه ، الدقيقة ، يرصد ، بمهارة ، تفاصيل وظلال الأعمال التي يتعرض لها ، فإن ثقافته الواسعة ، وآفاقه الرحبة ، وقدرته على إستخلاص الملامح والسمات المشتركة بين الأعمال ، جعلته يصنف ويوصف ويقارن النتاج الاداعي للعديد من الأوطان ، على نحو يتميز بالشمول والعمق ... اقرأ - معى - الفقرة التالية :

« الفيلم فى التجزأ ينقد مجتمعهما بدعاية وتعال وإصرار على الرضى بما هو كائن رغم عيوبه لأنها فى نظرة طفيفة لصيغة بطبع الإنسان الضعيف ... والفيلم الإيطالى ينقد مجتمعه بمرثرة يضيغ بينها المغزى أو برموز يحتاج فهمها الى بصير مغرب . وفى أمريكا ينقد الفيلم المجتمع غالبا بحشونة وغلظة وألوان فاقمة تكاد تصل إلى حد

إذا وقعوا فى أزمة عاطفية بكوا ونهبوا كالأطفال أو النساء « فيطلب عليهم أو يؤخذون فى الأحضان » ... ناهيك عن نظرات الحب والهام التي يصوبها الفتى بإصرار لفتاة فى مواجهته بالقرب منه « تنغم عينه - باعنى - ويكاد - يسرق - من شدة الشيق » ... أنها الفاذج السينائية هواة التشكى طلبا للرضا .

ولأن يحى حتى ، فى مجمل كتاباته ، ينفر من الغرور والإفتتان بالذات ، لذلك فإنه يخص نجوم السينما بسطور ساحرة ، موجبة وإن كانت لاتسبل دماء ، تقول « لن نجد بين أهل الفنون من هم أشد زهوا بالجد ، وأعلى صوتا وأقوى نفوذا - بل إرهابا - وأروع تلاعبا بالحجب وإخفاء للمصلحة الذاتية تحت ستار المصلحة العامة ، من أبطال السينما ونجومها ، هم الذين لهم الحق فى الجوائز المالية الضخمة ، وفى الأجور العالية ، والسفر كالمملوك بين مصر وكافة البلاد شرقا وغربا ، لحضور مهرجان تارة ، للإستجمام من زكام تارة أخرى » .

ولمك ترى - مثل - أن العم حتى قد وضع أبطال السينما ونجومها - جميعا - الحابل والنابل ، فى الكيس لياه ... وعينا ، ونحن نتمهله قبل أن يلقي به فى البحر ، ونتشفع من أجل بعضهم ، أن نتفهم دوافعه .

ربما كانت المقارنة بين أحوال أباطرة السينأ ، للمتعة إعلاميا وإقتصاديا ، بتعاسة أحوال الكتاب والمصورين والنحاتين ، الذين يذكركم هنا ، بكل شفقة ، جعلته ، كنوع من العدل ، كما لو كان يريد أن يلقي بالمخطوطون فى البحر .. وقد يرى البعض - وأنا منهم - أنه كان من الأفضل ، أن يطالب عمنا الكبير ، بحامى المتسيبين ، أن يطالب أن يكون للمظلومين نفس حقوق المخطوطون .

وربما لأنه ، فى أكثر من موضع بالكتاب ، يعبر عن فكرة تقول بأن « السينما ليست من الفنون الرفيعة » ، أو بصياغة مقاربة ، أنها « على جلالة قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة العريقة ولاهى من الدعام الأصلية للثقافة الرفيعة » ... وعموما ، وجهة نظر الأستاذ هنا ، تلتقى مع وجهة نظر العديد من الكتاب والمفكرين العرب :



أوسكار وايلد

الخالص ، فيحى حتى يذكر ، بذاكرة يجلوها الضمير
اليقظ ، أسماء الذين ساهموا في نشر النشاط الثقافي
السيثاني ، ورحلوا عنا فبدلت ستائر النسيان تسدل على
أدوارهم : الأب زهراب وفريد المزاوي وأحمد كامل
مرسى ... وفي هذه السنوات والجمعيات ، تخرج معظم
العاملين في حقل الثقافة السينمائية الآن .

وهذه الذكريات ، تصبح ، من خلال كتابات يحى
حتى ، لوحات أدبية ممتعة من أغنى أن أقلها لك كاملة ،
ولكنها أمنية مستحيلة ... تتحرك فيها أشد المواقف حرجا
إلى مفارقات تبث الإثبات ، ففي ليلة إفتتاح « ندوة
الفيلم المختار » ، والتي إكتظت فيها كل أخطاء التنظيم
الممكنة ، يحكى يحى حتى عن البرنامج الذى طبع
ووزع ، متضمنا كلمة عن فيلم عطيل ، بها أخطاء من
نوع « الفيلم يدرس شعور الغيرة » جاء بدلها « الفيلم
يدرس الشعور العمرة » ... و « إن دماثة ديزدونا على
تقيض عنق عطيل » أصبحت « إن دماثة ديزدونا على
بعض عنق عطيل » وعلق يحى حتى « لم توصف
الحلوة بالدماثة إلا في بلادنا ! » .

أما عن جهاز العرض ، فهو « آلة عوراء . لابد
من الصبر في الظلام حتى تبدل بوبينة بأخرى أمام عينها
المبصرة ، وتندلق في العمة مناقشات للبدية ، ويخرج
الجميع وهم في غاية السعادة . ليس هنا إدعاء أو
تعالي . بل عشق وخشوع وبساطة ، وكأنا في
معبد » .

« في السينما » .. كتاب يجب من صفحاته عطر
هادئ حبيب ، يجمع بين السمو والطعامية ، وتبض
سطورة ، سواء تصف الناس أو الأفلام أو الأماكن أو
الألات ، يهدف الحضور الإنسانى .

السبب ... أما الفيلم في مصر فقد مال كثيرا في نقده الى
الحكم والمواظ ، فنحن شعب نحب الحكمة ونصفق
لها » .

وهذه الملاحظات النافذة كتبت في مقال نشره
الأستاذ عام ١٩٦٢ .. أى منذ أكثر من ربع قرن ،
لذلك فإنها لم تضع في حسابها ... وكان من المستحيل أن
تفعل ... ماقدمة السينما الإيطالية « السياسية » في
السبعينات ، أو بعض فرسان « السينما الجديدة » في
مصر ، خلال العقدين الأخيرين .

ومرارا ، في العديد من الكتابات ، يجلدنا عمنا الكبير
من « الخنثاش في الهايبة » ، وبيننا عن « المبالغة في
الحلق والتخفط والبراعة » ، ويوصينا بعدم الإنسياق
وراء « الوشى الفارغ والزخرف السمج » ... ومع
هذا ، فإن الأستاذ ، بحجته وذوقه ، يقع ضحية لهذا
« الوشى الفارغ والزخرف السمج » ، فيشير بفيلم
« المستحيل » لحسين كمال ، والذي يعد نموذجا
« للخنثشة والتخفط » ، ولكنه ، عند يحى حتى
« أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينمائي المستويات
العالمية الرفيعة » .

لا بأس .. لا يقع إلا الشاطر ! .. لكن بعيدا عن هذه
المهمة الوحيدة ، التي يشتري فيها المثمن الخير ، بضاعة
« مضروبة » ، بشمن مرتفع .. يستجد أن الكاتب يعرض
علينا ، في « صفحات مختصة » تجربة الأستاذ الخنثشة ،
المثمرة ، عندما عمل بمصلحة الفنون ، وشارك في تنظيم
« ندوة الفيلم المختار » التي تطورت إلى « جمعية أنصار
الفيلم » ثم أصبحت « جمعية الفيلم » .

وهذا الجزء من الكتاب يتمتع بتراحة في الإنصاف

نجمة داود تظهر

في سماء موسكو

يوسف القعيد

ولكن في نفس مرارة من تلك الإشارات التي تصدر كل يوم من تل أبيب باتجاه موسكو ، والاشارات التي ترد عليها من موسكو إلى تل أبيب . هذه المرة لا مفر من أن تبقى في حدود المرات الشخضية المشروعة ، التي ربما عوت عن نفسها بانفجار أو أى شكل آخر ، ولكنها لا تصل إلى حد اللوم أو الانتقاد أو الإدانة . فخرج كعب ديفيد الذي كان ساداتها ، مرشح هذه الأيام لأن يصبح واحداً من جراح « كل العرب » .

الفرقة واجبة بين أميين ، أو شما : الغزل الجديد والطاريء والمؤلم بين بلاد السوفيت والعدو الصهيوني . وما يمكن أن يسببه من مرارة لآخر أبناء العرب الباقين ، القائمين على عهد الزمن الذي يوشك أن يصبح ماضياً تاماً . خصوصاً وأن هذا الغزل ، اجتار زمن الانتفاضة الفلسطينية البطلة ، زمن الضوء بالدم الفلسطيني كل يوم ، لكي يتم فيه . وحتى الآن ، لا أتصور ، مجرد تصور ، كيف يقبل الرفاق في موسكو هذا التوقيت لغزهم مع المعصاة التي تحكم تل أبيب ؟

قلت أنه لا بد من الفرقة بين هذا الغزل ، وبين تلمس النفوذ الصهيوني داخل موسكو ، الذي يتعدى الموقف منه الالم والمزلة ، لأن الامر يتطلب منا وقفة موضوعية مع الحليف السوفيتي . وهذه الوقفة تطلق من جنبها

●● أعرف جيداً ، أننا ، مصريين كنا أو عرباً ، آخر من يحق له إنتقاد الاتحاد السوفيتي ، بشأن أى خطوات يتخذها من إتجاه إقامة علاقات مع العدو الصهيوني . فمصر مجروحة منذ أن اغتصب السادات لإرادتها وقوع على اتفاقيات « كعب ديفيد » . و « كعب ديفيد » التي كانت ساداتية فقط . تلف الآن على ابواب القبول العربي .

لدرجة أن الانسان يتوقف في بعض الاحيان ، في منتصف المسافة بين الدهشة والذهول وعدم التصديق ، ويتساءل : فم كانت القضية العاتية . على السادات والرفض ؟ فالكل يوشك أن يصبح « ساداتا » آخر ، مع أن مايفصلنا عن كعب ديفيد الأول عشر سنوات فقط .

تلك حكاية أخرى ، ولعلنا إلى موضوعنا ، لقد قاطعنا العدو الصهيوني لأن بيننا وبينه أرضاً مختصة ، وحقوقاً استولى عليها ، وصراخ لإرادات لم ولن ينتهي أبداً . أما الاتحاد السوفيتي فكانت القطعية وقوفاً سياسياً منه مع الحق العربي . وتحشياً مع سياساته المبدئية . ويكفي السوفيت أنه مرث عشر سنوات على علاقات الحكومة المصرية مع العدو الصهيوني . ومع هذا لم تنجم علاقات دبلوماسية بينه وبين « عدونا » هذا حتى الآن .

في العام الماضي أيضا ، عندما وجهت الحكومة المصرية الدعوة للشاعر السوفيتي يفغيني يفتشكو لزيارة مصر ، والمشاركة في احتفالات نوبل نجيب محفوظ ؛ خصوصا وان يفتشكو زار مصر في السبعينات وألقى اشعاره فيها .

اعتذر يفتشكو عن قبول الدعوة المصرية . وهذا من حقه . ولكن ماجرى بعد ذلك ليس من حقه أبداً . فقد سارعت تل اييب ووجهت إليه الدعوة لزيارة اسرائيل على أن تتم في نفس الوقت الذي كان من المفروض ان يحضر فيه إلى مصر . وقد لبى الدعوة وسافر فعلا إلى تل اييب . وإن كان قد قال انها زيارة « خاصة » وليست رسمية . والكل يعرف هذه اثارج القانونية والشككية ، فالزيارة هي الزيارة بصرف النظر عن كافة المسميات .

• وإن كان تصرف يفتشكو تصرفا فرديا وشخصيا . فقد جرى في ابريل الماضي توقيع أول بروتوكول تعارف بين اتحاد الكتاب السوفيت واتحاد الكتاب العبريين في اسرائيل . الذي نص على التعاون والترجمة وتبادل الزيارات ، وأهمية هذا البروتوكول وخطورته تأتي من ثلاثة اعتبارات :

(١) أنه وقع قبل وجود علاقات دبلوماسية بين



جمال عبد الناصر

له ، وحرصنا عليه . وإدراكنا أنه الحصن الأول والأخير لنا في صراع الوجود - وليس صراع الحدود - مع العدو الاسرائيلي .

التاسي الصهيوني في بلاد السوفيت يشكل خطرين : خطرا يهدد « وطن الاشتراكية الأول » ، وخطرا آخر يهدد وقوفه - الذي كان من حقائق الاشياء - معنا ومع قضايانا العادلة .

أهل موسكو أدرى بشعابها ، ولذلك لن نتحدث كثيراً عن الخطر الصهيوني الذي يهددهم . ولكن سأركز على الخطر الذي يهدد أكبر حلفائنا في العصر الحديث . بالتحديد ، علاقة هذا الخليف العظيم بنا .

علامات الخطر كثيرة ، ويعمل الآن المترجم المصري الذي يعيش في موسكو منذ سنوات ، الدكتور ابوبكر يوسف في وضع كتاب كبير من تفاصيل مايجري هناك . ولكني اكتفى بالآتي ، وهو قليل من كثير :

• في العام الماضي قامت القنائة السوفيتية « الابلوغاتشولفا » بزيارة اسرائيل . وأعلنت أنها حضرت لإطفاء ظمأً اثارين الاسرائيليين في رسالهم المقدسة « ضد العرب الفلسطينيين المتوحشين » . هكذا بالحرف الواحد .



أميل حسي



يوسف شامير

نشاط ثقافي لاعلاقة له بالسياسة ، إلا أنه في يوم الافتتاح ، أقيمت كلمة موجهة من اسحق شامير رئيس وزراء العدو الصهيوني وهي كلمة سياسية بالدرجة الأولى ، حتى وإن دارت كلها حول أمور ثقافية .

افتتاح هذا المركز دفع إلى تعديل القانون السوفيتي الذي كان يمنع تعليم اللغة العبرية بصفة رسمية ، ويعتبر أن النشاط اليهودي هو نشاط معاد لأمن البلاد . وهذه النصوص تعود إلى زمن ستالين .

خلال الجدل الدائر في بلاد السوفييت ، حول بروتسريكا جورباتشوف ، وماذا تم فتح ملفات ستالين - مرة أخرى - حتى يدخل اليهود على الخط ، مذكرتين المعاصرين بما جرى في أيامه . وفي هذا الباب لديهم الكثير من القصص المؤثرة . والحكايات المأساوية .

● هذه التطورات ، جعلت اليهود السوفيت واسرائيل ، يتفقان على استراتيجية جديدة ، فبعد أن كانت الهجرة من الاتحاد السوفيتي هي المطلب الأول لهم . أصبح المطلب الآن هو البقاء في الاتحاد السوفيتي مع محاولة تعديل وضعهم والحصول على مزايا جديدة ، تمكنهم في النهاية . من أن يصبحوا « لوني » صهيونياً جديداً . يحاول التأثير على مقدرات الحياة . وصناعة القرار

البلدين وربما كان توقعه سابقة لم تحدث من قبل من دولة عظمى مثل الاتحاد السوفيتي ، تراعى دائما الشكل العام المقبول .

(٢) إن اتحاد الكتاب السوفيت ، نفسه ، لم يجرؤ على اتخاذ نفس الخطوة مع اتحاد كتاب الصين . مع أن الخلاف السوفيتي الصيني هو خلاف داخل نفس البيت وتحت نفس سقفه ، ومن داخل نفس العائلة الاشتراكية

(٣) إن هذا البروتوكول وقع ، في الوقت الذي وصل فيه قمع الانتفاضة إلى أقصى مدى له ، وكذلك ابعاد الكتاب التقدميين من الأراضي المحتلة ، وهدم البيوت واغتصاب الأراضي .

بعد التوقيع ، على البروتوكول ، زار موسكو أول ولد من اتحاد الكتاب العبريين في اسرائيل ، على أن يقوم ولد سوفيتي يرد هذه الزيارة . وتشترط اسرائيل أن يكون الوفد من كبار الكتاب وليس من كتاب الدرجة الثانية وإن يكون ضمن كتابه : جنكيز اتيماتوف .

● ثم جرى افتتاح أول مركز ثقافي يهودي في موسكو وقد جرى تمويل إقامة هذا المركز بمحنة مالية مقدمة من اللوبي اليهودي الصهيوني في الولايات المتحدة الأمريكية [لاحظ الدلالة الخطيرة] . وعلى الرغم من كل ما قيل ، من الجانب السوفيتي من أن هذا المركز هو عبارة عن



جمال الدباب

مكان لتطبيع العلاقات بين الأدباء والكتاب الاسرائيليين وبين الأدباء الفلسطينيين والعرب .

وكان اميل حبيبي قد حمل للقاهرة هذه الفكرة ، لكي تم في مصر ، ولكن مصر العائدة إلى جامعة الدول العربية ، اعتذرت ، فقرر ان تم في موسكو .

الفصل الأول من هذه الخطوة ، حدث في عشق اباد ، عاصمة جمهورية تركيا . حيث عقد مؤتمر للمثقفين من آسيا للبحث عن السلام . اخفى السوفيت عن الوفود العربية ، وجود وفد اسرائيلي مكون من الكاتب العربي : اميل حبيبي . والكاتب العربي ناتان زاخ . وحضر من مصر جمال الغيطاني ، يوسف شاهين ، رشدي ابوالحسن ، سعد الفطاطري . ومن لبنان : حبيب الصادي ، وزينات البيطار . ومن الاردن : خالد محادين . ومن اليمن الشمالي : علي حمود وعبد اللطيف البديع . ومن اليمن الجنوبي : سعد الجناحي .

أى أن الهدف كان اللقاء الاسرائيلي الفلسطيني العربي . والآخرون مجرد تغطية . دون وجود تمثيل آسيوي حقيقي . في ختام المؤتمر اقترح الادباء العرب وجود فقره ضد الصهيونية . واعترض اميل حبيبي على ذلك وهدد الكاتب الاسرائيلي بالانسحاب . واخذ السوفيت جانب الاسرائيل فقرر ان ينتهي المؤتمر دون بيان ختامى .

يجرى الآن في موسكو عمل قوائم بالكتاب السوفيت الذين لم تحتفظ على تنامي اللوى الصهيونى في موسكو . لأن هؤلاء الكتاب يمشون من الاضطهاد ، ويخافون من احتمالات الاغتيال . وهنا يبدأ الدور العربى والفلسطينى ، في رسم حدود تلك الوقفة ، التي لا بد منها ، مع الحليف السوفيتى . ومن الوقوف مع الكتاب السوفيت الذين يمدون الآن خط دفاعنا الأول . هناك في موسكو .

السياسى في الاتحاد السوفيتى . ولم نعد نسمع كلمة واحدة ، الآن ، في الغرب عن هجرة اليهود السوفيت .

وهكذا بدأت حالة من الغزل بين الكتاب السوفيت وبين تل ابيب عاصمة وأنه يقال الآن ، أن جائزة نوبل ، كانت تمنح من قبل للكتاب السوفيت المنشقين . ولكن العامل المؤثر في قرارات منح هذه الجائزة الآن . سيكون الموقف من اسرائيل . وبالتالي انقسم الكتاب السوفيت إلى من يغازل الصهيونية . ومن يقف رافضاً لنفوذها . وهؤلاء يسمون « الكتاب الوطنيين السوفيت » وأصبحت لهم رموز هامة في الادب السوفيتى المعاصر . يقف في مقدمتهم الروائى السوفيتى - اين سيبريا - فالتين راسبورين .

هوامش هذا الوضع كثيرة ، منها المقال الذى نشر في إحدى المجلات السوفيتية يهاجم جمال عبدالناصر ، ويهاجم منحه أحد أهم أوسمة بلاد السوفيت . صمخيه أنه أعلن أن المقال لا يمثل الرأى الرسمى لموسكو وأن المجلة ستعالج الأمر في حدودها القادم . ولكن الجميع في موسكو يعلمون ويقولون ان عبدالناصر يهاجم باعتباره عضو الصهيونية الأول في الشرق الأوسط .

ومن يذهب إلى أى مكان له علاقة بالحاد الكتاب السوفيت يلاحظ أن أى صور لها علاقة بالنضال الفلسطينى أو الشعراء الفلسطينيين الكبار قد تم رفضها يهدوء من المكاتب ونقلت ، يهدوء أيضا ، إلى صالونات المنازل .

ويلاحظ ايضا ان الكتاب والباحثين والمترجمين ، المتعاطفين مع الحق العربى يجدون صعوبة في الحصول على عضوية اتحاد الكتاب السوفيت ، بسبب سيطرة العناصر الموالية للصهيونية على شؤون الاتحاد .

ثم كانت الخطوة الأخيرة ، عندما تحولت موسكو إلى

جهود مقاومة النفوذ الصهيوني في الاتحاد السوفيتي

سليمان شفيق

تزايد ملحوظاً للتيار المشجع لاسرائيل والمعادي للعرب وغير العرب بشكل شوفيني، ولكنني لا أستطيع الموافقة على المبالغات العاطفية والمرارات الشخصية التي لأجد مروراً لها، وكذلك كم الأخطاء «المعلوماتية» التي حفل بها المقال وصاحبت تلك الشحنة وكانت مرتكزا لها، وهذه بعض التوضيحات السريعة:

١ - إن صراع الاتحاد السوفيتي مع إسرائيل لم يكن، ولن يكون، صراع وجود، إنما هو صراع حثود، وينطلق فهمي ذلك من طبيعة المقررات الخاصة بالحكومة السوفيتية من قرار التقسيم وحتى الاقتراح السوفيتي بالمؤتمر الدولي مروراً بقطع العلاقات مع إسرائيل ١٩٦٧. ولكن الذي أهمله المقال في غيرة الممارات الشخصية والموضوعية، هو أن الاتحاد السوفيتي اعترف بدولة فلسطين قبل كل الحكومات العربية، وقبل أن تعلن منظمة التحرير عن ذلك وتعيداً ١٩٨٢، بعد الحصار. وفي عهد إعادة البناء، ارتقى جورباتشوف بالقبيل الدبلوماسي الفلسطيني إلى درجة السفير، كذلك أطلقت الحكومة والإعلام الرسمي السوفيتي لقب الرئيس على الزعيم الفلسطيني عرفات. حدث ذلك قبل إعلان الدولة ومقررات الجزائر. يحدث ذلك سوفيتيا، في الوقت الذي لا يزال هناك البعض عربيا وقديما، لم يعترف بدولة فلسطين حتى بعد

للوهلة الأولى، لم استطع اخفاء النزاعجي، بعد قراءة مقال الأستاذ والاديب يوسف القعيد، والمعنون: «نجمة داود تظهر في سماء موسكو» وقبل التطرق لاسباب ذلك الانزعاج، أود أن أذكر بمواقف وأدب القعيد وهما ليسا بحاجة لتذكير، وهذا مادعاني إلى التوقف امام الظاهرة الفنية عنده في فصل كامل في دراسة الماجستير الذي حصلت عليه في مفهوم الرواية الطليعية العربية من قسم النقد الأدبي بكلية الاعلام جامعة موسكو. وتبشاه الظروف أن تميز تلك الرسالة لجنة علمية يشكل اليهود السوفيت الاغلبية الساحقة فيها.

كان هذا منذ عامين فقط، وفي زمن يصفه القعيد «بشامي» النفوذ الصهيوني، على الرغم من أن رسالتي قد حوت هجوما جاداً على المشروع الاستيطاني الصهيوني، اليهودي، ومحاوله السطو على التراث والادب والانثروبولوجي الفلسطيني وتحويله إلى تراث لهم. تلك كانت مقدمه لا مفر منها.

نعم هناك نفوذ معاد للعرب!

أما اذا انتقلنا لمناقشة ماهية الانزعاج، فهناك حقيقة لا مفر منها أيضا، وهي بحكم أنني قد عاشت وتعايشت مع المواطنين والأدباء والحركة الثقافية السوفيتية فترة تقرب من العشر سنوات، أسجل ان هناك

وفي غمرة التعاطف مع اليهود ، أسس جمهورية حكم ذاتي لليهود السوفيت ، ولازالت هذه الجمهورية قائمة في جنوب روسيا الاتحادية ، بل وحازت على ميدالية لينين وجائزة الدولة للانتاج في عهد برجنيف وتغدياً ١٩٨٣ ، عندما كان الزيف الفلسطيني لازال مستمراً ولم نسمع عن ما سماه الكاتب « اللوف اليهودي أو الصهيوني » . كذلك ماورد بشأن تعليم اللغة العبرية أود أن ألفت نظر كاتبنا ، أن اللغة العبرية تدرس منذ قيام الثورة البلشفية في معاهد اللغات السوفيتية ، وتدرس في مدارس ومعاهد تلك الجمهورية وبقرار من ستالين ، كذلك يبدو أن أدبيتنا قد بالغت في مسألة افتتاح المركز الثقافي اليهودي في موسكو ، حيث أنه لا يعرف - رغم زيارته المدينة لموسكو - ان هناك « المسرح اليهودي » في قلب العاصمة منذ عهد ستالين ، بل وهناك دور عرض وحتى غنايز وهناك غيز يطلقون عليه الحيز اليهودي . كل ذلك يوجد في الاتحاد السوفيتي ومنذ عهد ستالين .. فما هي الاضافة في افتتاح المعهد أو المركز الثقافي إلا اذا كانت الابجدية العبرية قد زادت حروفها في عهد البريستروبكا !

٤ - ونوقف قليلا عند الزوبعة الماثرة بعد هجوم صحفيي سوفيتي مغفور على الزعيم عبدالناصر ، والربط غير الموضوعي بين ذلك وما سماه الكاتب « اللوف



يوسف القعيد

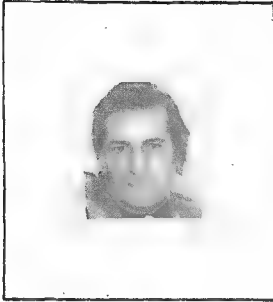
مقررات الجزائر . ولا يتوقف الأمر على ذلك ، بل لازالت أيدي هؤلاء الحكام العرب مخضبة بدماء الفلسطيني ، وتزخر سجونهم ومعقلاتهم بعديد من المعتقلين الفلسطينيين يزيد ولا ينقص عن عدد المعتقلين في سجون وزنازين العدو الصهيوني .

٢ - أما ما يخص آل بوجاشوشا فنانة الشعب السوفيتي وعضو المؤتمر السابع والعشرين ولجنة السلام السوفيتية فلا أعقد مطلقاً ان يصح مانتسب إليها في المقال لأكثر من سبب : منها ، ان تلك الفنانة القديرة قد ارسلت برقية للشاعر الفلسطيني الراحل معين بيسسو أثناء حصار بيروت (الذي تشرفت بالتواجد فيه ومساندة الصامدين هناك) وقد نشرت تلك البرقية في جريدة « النداء » اللبنانية مع برقية أخرى لاتحاد الكتاب السوفيت ، كذلك اقامة تلك الفنانة حفلاً خاصاً للصامدين في بيروت في أغسطس ١٩٨٢ .

٣ - واذا جاء الحديث عن بروتوكول التعاون بين اتحاد الكتاب في اسرائيل والاتحاد السوفيتي ، ووصفه بأنه السابقة الأولى ، وما ندرج من معلومات مصاحبة لذلك ، فذلك ايضاً مغالطة أخرى ، يبدو أن القعيد قد نسي أو اغفل ، ان ستالين بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية



جوركي



الصهيوني ؟ فليسمح لي أدينا القعيد أن أصحح له هذه المعلومة ، وهى ان كاتب هذا المقال ليس يهودياً ، ولا يعبر عن رأى العام الرسمى الذى عبر عنه الكاتب السوفيتى الكبير « المجور بليانف » وعلى صفحات الجريدة الأدبية « الليترا تورنيا جازيتا » أوسع الصحف السوفيتية انتشاراً ، والذى لو ترجم لطلاب الحديث للبعض عن « اللوى الناصرى » فيما موسكو ، خاصة وأن احتفالات السوفيت بميلاد وفاة عبدالناصر قد ارتقت في أروام البريسترويكا تغثلا سياسيا وجاهيريا ، وصل إلى حد إطلاق اسم عبدالناصر على ميدان في مدينة ليننجراد .

□ الصراع بين الستالينيين والمجددين :

مهمم واغلاق صحيفتهم المسماة « إعادة النظر » ، مقابل ذلك توجد عشرات الجماعات المعادية هؤلاء مثل جماعة « تامت » ، « الذكرى » والتي وصفت بالعداء للسامية « ورابطة مناهضة الصهيونية » التي حلت رسميا ولا زالت تعمل بشكل شبه علني ونذكر منهم البروفيسر اليهودى زاسورسكى وآخرين ، و جماعة الروس المواطنين ، ونذكر منهم الكاتب الروسى فالتين راسبوتين ، و « جماعة المعارفين » ، و « أبناء أريات » ، و « الشعراء الأحرار » ، و « المعدنين » والى ، وكل هذه الجماعات تنظم المظاهرات وتوزع المنشورات والصحف شبه العلنية المؤيدة للعرب ويحب لهم اعضاء في البرلمان السوفيتى ولم ينجح أحد من اليهود المتطرفين وكان مرشحاً لهم (٥٧ عضو) .. وللأسف لم نسمع شيئا في اعلامنا عن هؤلاء ، بل نساهم نحن بأيدينا في صنع حالة وهمية لخطر ومن .

ماذا يدور في اتحاد الكتاب السوفيت ؟

واذا استعرضنا الصراع داخل اطار اتحاد الكتاب السوفيت . نجد أن ذلك الاتحاد ومنذ وفاة مؤسسة ورئيسه الاديب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، وعبر ستالين اصبح مرتعا لمجموعة من المعسكرين وأعضاء

ذلك كان استعراضاً سريعاً لأهم الاعطاء والمعلومات التي شابت مقال يونسف القعيد . والنقط الحيط وليدسح لى صدره لكى أوضح للقراء بغض المعلومات التي قد لا تكون في متناول الجميع عن الصراعات الدائرة الآن في الأوساط الثقافية السوفيتية ، وكيفية بروز تنوع يهودى متمعصب (سوفيتى) ، ولأقول صهيونى في الاتحاد السوفيتى .

الصراع يدور هناك بين دعاة الستالينية وبقيائها ، ودعاة الديمقراطية والوجه الانسانى للاشتراكية ، ويدور ذلك الصراع بين طرفين غير متناقضين تناقضاً رئيسياً ، أى بين اشتراكيين واشتراكيين ، وفي مناخ الديمقراطية والمكاشفة والمصارحة استفاد الكثيرون ومنهم اليهود السوفيت الذين يشكلون لغزاً محيراً أحيانا . لنا وللقيادة السوفيتية ، ومضحكا احيانا اخرى ، فإن سمحت القيادة برحيلهم .. صرخنا المجررة دعم لاسرائيل ، واذا صرخوا بقاتهم صرخنا أيضا أن لى بقاتهم لقوذا صهيونيا ودعماً لاسرائيل ؟!

ومقابل هذه المجموعة اليهودية السوفيتية الضعيلة وهم على وجه التحديد « جماعة إعادة النظر » والتي ارادت إعلان حزب اتحاد الشعب الديمقراطى والتي اضطر جورباتشوف وربما للمرة الاولى لى استخدام الاعتقال

« اطفال ارباب » والافلام متعددة عظيمة مثل « اجونيا / و » عال وانظر « لكليموف ، و » الندم « لأبولادذه اغ . حتى أن هناك فيلما من ضمن الافلام المنوعة كان بطله الاساسى هو هذا الرقيب ، والسخرية منه ككاتب حكومى ، وهذا الفيلم هو فيلم « تيمة » « الموضوع » الذى عرض مؤخراً فى مصر .

ومما يذكر لتلك الحاشية ، مصرى ، مصادرة رواية « اللجنة » لكاتبنا صنع الله ابراهيم ، ومطالبتهم مقابل اجازتها للطبع بمبلغ سوائى عشرين صفحة من الكتاب ، اعتبروها قريبة الشبه من دفاع نسب لمايكوفسكى ضد ستالين وكنت شاهد عيان على ذلك بحكم علاقتى بالترجمة « لينا ستيانوفا » ، وأبلغت بذلك الاستاذ يوسف وايضا المفكر محمود العالم وناشدتهما التدخل . ولم يجد تدخلهما بشئ حينذاك . وفى هذا الاطار يبرز - وبصرامة - دور بعض المترجمين العرب الذين صاروا نصف سوفيت وعاشوا فى ظل بطانة حاشية سفروفوف ويضخمون ظاهرة ما أسموه « بالنفوذ الصهيونى » .

جهاز المخابرات (كى . جى . بى) والبيروقراطيين . ولاريد ان أذكر ادبائنا ومفكرينا « ييجدانوف » و « بلدى » وآخرين وكان اخر ابن هؤلاء هو الرقيب عسكرىا ووظيفيا « اناتولى شيرونوف » ، الذى عينه ستالين وصيا على الكتاب السوفيت والسينائيين ايضا لمدة تقارب الاربعين عاما ، ولازمه خيرااء القسم العربى (ومعظمهم من اليهود والمستشرقين) ومنهم الناقدة الكبيرة « فاليرى كريتشتكو » و المترجمة اليهودية « لينا ستيانوفا » ، و رقيب منهم بعض المترجمين العرب ، ولسوء حظنا أن دائرة معارف القعيد قد انقضت رسميا على هؤلاء وسفروفوف هذا إلى جانب صداقته للعرب بحكم توليه قيادة القسم العربى لسنوات طويلة ، لا يذكر له مواطنو بلده أعمالاً أدبية ، ولكن يذكرون له مصادرة (١١٤ عملاً أدبياً وفنياً) لأدباء وفنانين سوفيت ، وقد أجهزت كل تلك الأعمال بعد إجراء أول التصفيات الديمقراطية فى تاريخ الاتحاد وأطاحت بهذا الكاتب المعين والرقيب الذكى الذى استطاع أن يوهم الرأى العام بأن الادب والفن السوفيتيين لم يتطورا بعد رحيل جيل العظماء ، وذلك عبر منعه لأعمال مثل

إنشقاق الماء

مارتن لوثر كنج . . و حركة الحقوق المدنية

تأليف : تايلور برانش دار نشر ماكميلان

يفضل الشخصية البارزة لزعم جذاب . فعندما كان السود يخوضون مخاطر تحدى التفرقة العنصرية وتسيّد البيض في الجنوب ، كان الزعيم مارتن لوثر كنج مستعداً لأن يذهب إلى هناك ويشارك المناضلين السود في مخاطرهم . وعندما كان يفعل ذلك ، كان يحاكم ويسجن ثم يفرج عنه في النهاية ، ويعود مرة أخرى . وفي كل مرة كان يزداد إصراره وتزداد حركته وتزداد شهرته . على المستوى القومي ، وكان ذبوع شهرته كالمسم الذي يسرى في « مؤسسات ديكسي المفردة » . وانعكست هذه الشهرة على حركة الاحتجاج ، فكان حضور مارتن لوثر كنج عند كل « حادث » احتجاج ، يتسبب أكبر من أى شيء آخر ، في أن ينظر إلى حركة الحقوق المدنية على هذا المستوى . كانت هناك أطوار مبكرة للحركة لم يساهم فيها لوثر كنج : المقاطعة التي حدثت عام ١٩٥٢ للأتوبيسات التي بها أماكن مخصصة للسود وأخرى للبيض في مونتجمري - بولاية ألاباما ؛ وحركة الاعتصامات والجلوس - التي تلت ذلك - على موائد الغداء المكتوب عليها « للبيض فقط » في مطاعم جريت بورو بولاية كارولينا الجنوبية . ولقد كان من المحتمل أن تتعامل كل الحركات الفضائية كحركات منزلة ذات مغزى محلي . لكن حضور مارتن لوثر كنج والقبض عليه وعقابه بسبب وجوده ذاك ، لعب دور حلقة الوصل بين

ذكر الملحق الأدنى لصحيفة الصنداي تايمز : « انه من المحتمل ان يكون هذا هو أفضل ماكتب ، في أى وقت ، عن تاريخ حركة اجتماعية من الحركات الرئيسية » . فلقد استمد الكتاب مادته من مئات من المقابلات الشخصية ، وعلى وفرة من مواد الأرشيف والكتب المنشورة . وهى أيضاً قصة تشد المرء ، رواها المؤلف بمهارة وحنكة ، إنها قصة مترعة باهتافات البشر ونوعياتهم : قمع البطولات ، وأعماق الفدالة ، وكل أنواع السلوك البشرى في هذه القمم وتلك الأعماق . وكتاب « إنشقاق الماء » انجاز ضخم لحركة ضخمة وشخصية ضخمة .

عندما بدأت في قراءة الكتاب ، اعتقدت ان المؤلف تايلور برانش قد يكون ارتكب خطأ في محاولته الجمع ، في كتاب واحد ، بين صورة حياة فرد ، وبين حكاية تاريخ حركة اجتماعية . كنت اعتقد أن الجمع بين الاثنين مسألة صعبة ، وأن التركيز سيكون على جانب دون الآخر ، لكن هذا الجمع أدى غرضه ، وشكل صورة متأسكة ومقنعة . لقد رسم المؤلف صورة نهيرات من المبادرات الطاقية من أفراد وجماعات مغمورة في أجزاء مختلفة من جنوب الولايات المتحدة الأمريكية ، مبادرات جذبت الانتباه على المستوى القومي ، ثم تجمعت كلها معاً في نهر واحد غالد ،

عنصري ، غير دستورية . وكان السود الذين هموا تلقائياً ضد التفرقة في الأتوبيسات والمطاعم ، يأملون أن تحكم المحاكم الفيدرالية لصالحهم في نهاية الأمر ، في هذه المجالات أيضاً . وعلى أساس تلك الاحتجاجات ، أقام مارتن لوثر كنج حركة ، ستقوم - فيما بعد - بتحطيم مؤسسات « التفرقة العنصرية » .

كان مارتن لوثر كنج قسيساً ، وواعظاً دينياً مميّزاً إلى حد ما . وكان الوعاظ الناجحون يؤلفون « ارسنطراطية العبيد المتحررين » . لكنه بخلاف معظم الوعاظ الناجحين ، بما فيهم والده ، كان حساساً تجاه مشاعر الفقراء الذين يؤلفون الأغلبية العظمى من أبرشيته السوداء . ويحكى لنا المؤلف أن معظم الوعاظ كانوا يحبون رعاياهم بقولهم « ماذا تفعلون ؟ » ، فكانت هذه العبارة تبهج افراد الأبرشية الناجحين لأنه كان يمكنهم التفاخر بالتجاوز لهم ، لكنه كان شيئاً محرّجاً للفقراء ، الذين لم يكن لديهم ما يروونه عن أنفسهم سوى حياة الخدمة الذليلة . ولذلك غير لوثر كنج هذه العبارة فكان يسأل : « كيف حال الدنيا معكم ؟ » إن لمسات مثل هذه ساعدت مارتن لوثر كنج على كسب ثقة وحب الغلبية شعب أبرشيته ... ثم بعد ذلك على كسب ثقة وحب ٨٠٪ من ميود أمريكا ، لكن سود طبقته كانوا ، في أحيان كثيرة ، لا يحبونه .

المؤسسة

واحكامها

ومن الواضح أن المؤلف يشعر بالاحترام العميق لكاتب سيرته ، مارتن لوثر كنج . لكنه احترام لا يصل إلى التقديس . وهو يتجنب المعلومات التي نشرت حول حياته الخاصة ، والتي جاءت نتيجة « الرغى » مع زملائه ، وكلما تجنب المعلومات المثيرة . فالمكالمات التليفونية التي أذهبت بعد تصنت الإلف . بى . آى . F.B.I. (وكالة المباحث الفيدرالية) . يذكرها المؤلف كحقائق لكنه لا ينشر نصوصها . بل



مارتن لوثر كينج

بمجموعى الاحتجاج في البلدين ، ونشط قيام احتجاجات أخرى أبعد مدى ، سيأهم فيها بدوره .

ونظر الديكسيكر ايتون (أى المتسكون بقم الجنوب الامريكى) إلى مارتن لوثر كنج ، بطبيعة الحال ، على أنه أكبر شخص مثير للمتعاب . ويقول تايلور برانش ، أن وسائل الاعلام الامريكية في الشمال كانت أكثر تعاطفاً مع مؤيدى التفرقة العنصرية ، وأعداء مارتن لوثر كنج ، مما يبدو الآن . وهذا يعنى عودة إلى « الممارسات الحميمة للمصالحة » ، وهى مصالحة بين البيض الشماليين والبيض الجنوبيين ، أساسها أن البيض الجنوبيين أحرار في التعامل مع السود الجنوبيين كما يحلو لهم !

ولقد استمر حكم الجنوب في ظل هذا المبدأ ، منذ منتصف سبعينات القرن التاسع عشر ، إلى منتصف خمسينات القرن العشرين .

أول شق :

وجاء أول شق في جدار المصالحة مع حكم « المحكمة العليا » في القضية المعروفة باسم « قضية براون ضد مجلس التعليم بمدينة توبىكا » ، كان ذلك الحكم في مايو ١٩٥٤ ، ونصّ على أن التفرقة في المدارس على أساس

ولا يقتطف منها . لكن المؤلف يعلق عليها فيقول أن تحت صفات لوثر كنج الظاهرة نبأ عكسياً من الغضب الجاهل (الذى يسيطر عليه في الظاهر) ، والفكاهة التى لا تعرف الحدود ، بل وأحياناً اليأس « التجديف » الذى يصيب المتأولين للحظات !

ولعل أبرز نواحي الكتاب ، والتي تلفت النظر ، هى التى تسرد لنا موقف المؤسسة الحاكمة في الولايات المتحدة الأمريكية ، من مارتن لوثر كنج ونضاله . فقد عاصر لوثر كنج الرئيس الأمريكى جون كينيدي الذى اغتيل ، واغتيل هو من بعده بستوات . آنذاك كان إدجار هوفر السَّيء السمعة هو مدير « وكالة المباحث الفيدرالية » ، وكان روبرت كينيدي ، شقيق الرئيس جون كينيدي ، هو النائب العام ، ورئيس إدجار هوفر ، من الناحية النظرية .

كان إدجار هوفر مقتنعاً أن « حركة الحقوق المدنية » هى حركة شيوعية ، وإن الزعيم مارتن لوثر كنج دمية في أصابع الكرملين . وكان هناك سبب وراء اقتناع المؤسسة الحاكمة بهذا . كانت الحركة الشيوعية قد قضى عليها في الولايات المتحدة بحلول منتصف الخمسينيات .. ومع ذلك ، كان ألوف العملاء السريين مازالوا يعملون « بوكالة المباحث الفيدرالية » ، لخاربة الشيوعية !

وكما يقول المؤلف « كانوا مثل جحافل صيادي الجواموس البرى ، بعد أن انقرض الجواموس . لكن الأخوان جون وروبرت كينيدي ، كانوا أكثر ذكاء بكثير من أن يصدقوا إدجار هوفر حول مارتن لوثر كنج . لكن مشكلتهما أن إدجار هوفر لم يكن تحت سيطرتهما ، بل بالعكس ، كان هوفر هو الذى يضعهما حيثما يريد ، فمن خلال تصنته على المكالمات التليفونية ، كان يعلم الكثير عن الحياة الخاصة للرئيس جون كينيدي . فكان يعلم على سبيل المثال أن له علاقةً خاصة بمشيقة سام جيانكانا ، خليفة آل كابوني في شيكاغو . وقد صرح

هوفر لروبرت كينيدي بهذه المعلومات حتى يعلمه أنه يعرفها . وفي وقت تالي سمح لروبرت كينيدي أن يستمع إلى مقام به من تصنت على مكالمات لوثر كنج . كان روبرت كينيدي يعلم تمام العلم أن لوثر كنج ليس العوبة في يد الكرملين ولا الشيوعية كما يدعى هوفر ، لكنه كان يعرف في نفس الوقت أن إدجار هوفر لديه معلومات لو تسربت إحداها ، لأمكنه أن ينسف فرص الرئيس جون كينيدي في إعادة انتخابه .

لم يَسرّب إدجار هوفر هذه المعلومات ضد الرئيس جون كينيدي . لكنه عندما قدّم روبرت كينيدي نفسه كمرشح للرئاسة فيما بعد سَرّب قصة مضحكة مفادها أن روبرت كينيدي قد سمع بالتصنت غل مارتن لوثر كنج .

ثم .. النهاية . من قتل مارتن لوثر كنج ؟

الأصابع كلها تشير إلى فاعل ... « وكالة المباحث الفيدرالية » ولكن ليس هناك أى دليل على ذلك حتى الآن . لكن المؤلف يقول « إن هوفر تعتد أن يجعل اأخيال مارتن لوثر كنج ممكناً .. فمن المعاد حين يكون لدى « وكالة المباحث الفيدرالية » معلومات عن مؤامرة اأخيال ، كان الهدف المقصود يُبلغ بها . على أنه طبقاً لأوامر هوفر ، كان من غير المسموح به أن يقدم لمارتن لوثر كنج هذا الإنذار في أى وقت . ومعنى هذا ، أن أولئك الذين اغتالوا لوثر كنج ، كانت الناحية خالية أمامهم ! »

كتب جديدة من لندن

• اشتراكي غير اجتماعي: جورج برناردشو:

أعيد طبع رواية برناردشو في سلسلة التراث المعاصر الذى تقوم « دار فراجو » بإعادة طبعه . ورواية برناردشو تحكى قصة سيدنى تريفوسيس الاشتراكي

القصة . ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وهناك تجاهل لانتاج جورج اليوت ، واسمها الحقيقي ماري آن ايفانز - والرواية ليست قصة حب ، ولكنها ترسم صورة لرجل زير نساء وضحاياه . والشخصية الرئيسية ديفيد فوكس يبدأ القصة بقوله : « ليس سرقة أن تأخذ ماملكه والدتك ، فهي لن تهتمك على أية حال ! » وعلى هذا الأساس يسرق مدخرات أمه ويحقق ثروة في جماهاكا . ويكتشف أخوه جاكوب حقيقة ولكنه يرشوه ويعود إلى بريطانيا تحت اسم مستعار ، ويستمر في رشوة الطبقة المتوسطة .

براءة بعد ١٢ سنة :

أفرجت المحكمة عن المواطن الأمريكي الأسود راندال ذيل أدافر بعد أن قضى في سجن تكساس اثني عشر عاماً ، وكان قد تقرر إعدامه ، وكان قاب قوسين أو أدنى من تنفيذ الحكم عليه . وقد أفرج عنه بعد أن سقطت التهمة الموجهة ضده بعد اعتراف الشاهد الأول انه قد كذب عندما قال في المحكمة انه شاهد آدامز يصوب بندقية ويطلقها على أحد رجال البوليس بدالاس عام ١٩٧٦ ، فبرده قتلاً ..

ووضع قرار المحكمة نهاية لقضية أثارت الرأي العام الأمريكي ، والعالمى إلى حد ما ، وخاصة عندما تم تصويرها في فيلم بعنوان « خط أزرق رفيع » ، ألقى بظلال من الشك حول مصداقية الشهود الذين أدين آدامز بناء على شهادتهم ، وعلى النائب العام ودوافعه ، وألقى الفيلم الضوء على التفرقة العنصرية التي تتدخل في القضاء .



برنارد شو

العامل وابن المليونير الذي يحب المدرسة أجاناً وعلى . يذهب سيدلى ليعمل في إحدى الحدائق (جنائى) المجاورة للمدرسة حبيبته ، وهناك يكتشف نفسه . وخلال العلاقة يفصح برناردشو عن آرائه حول علاقة الرجل المرأة ، وتكامل شخصية المرأة ، والعمل السياسى .

• الأخ جاكوب : جورج اليوت :

نشرت قصة جورج اليوت القصيرة : الأخ جاكوب آخر مرة عام ١٩٠٦ وأحد أسباب عدم إعادة نشرها مرة أخرى ، أن نقادها لم يحبوا القصة القصيرة ، لدرجة أن بعضهم تجاهلها تماماً .

• ول سلسلة « فواجو للنشر » تعمد الدار نشر القصة في هذه المجموعة ، حتى يحكم القارئ بنفسه على

المسرح السودانى .. الخبر والابتداء

دراسة فى سوسيولوجيا المسرح

الباحث : عز الدين هلالى

عرض : مجدى النعيم

مدرسة الخرطوم (ابراهيم الصليحي وشبرين مثلا)
وتيار الغابة والصحراء (الشعراء النور عثمان أبكر ،
محمد عبدالحى ومحمد المكي ابراهيم) . لكن الدلاع
الحرب الأخيرة ووقع شعارات سودان اشتراكى
موحد ، توزيع عادل للسلطة والثروة ، التنمية
الموازنة لاقليم السودان . الخ ... دفع بالقضية
للمقدمة وحوّلها لقضية شعبية حقا فلم يعد يكفى
منطق (عهد مفرودون يجب سحقهم) فالقضية
اصبحت اكثر تعقيدا ولتحتاج جهد فكري وسياسى
جاد ، لا تجدى مقارنتها بالتبسيط الذى ساد ودحا
من الزمان .

لقد شكل هذا السؤال هما مركزيا لدراسة الباحث
فاجتهد للوصول لأجابة يعتبر على اساسها انتاج المسرح
السودانى خلال عقد السبعينات . وهى دراسة تحرى
ارضا بكرا فرغم توفر عدد من الرسائل والبحوث
حول المسرح السودانى وتاريخه خاصة فى الفترة
الأخيرة بعد ظهور مسرح المحترفين فى أواخر الستينات
وانشاء المعهد العالى للموسيقى والمسرح إلا أن رفاة
هذا البحث تكمن فى طموحه لربط البنية الفكرية
(باعتبارها الحقل الفكرى الذى يتحدد به فكر الفرد
بنية وتطورا . م . عامل) والبنية الاجتماعية فى تحولها
بالشأن المسرحى .

لعل سؤال الهوية القومية هو اكثر أسئلة خطاب
(أو خطابات ان شئت النقة) الثقافة السودانية
مركبة .. طرح نفسه وبالحاح منذ نشوء الدولة
المركبة بمعناها الحديث للمرة الأولى على يد الفتح
التركى ١٨٢١ وما تبناه من سياسات لاستقطاب
مجموعات قبلية وقومية ومضادة أخرى لحد
الاسترقاق ، وبالطبع كان بديها ان يعاد طرح السؤال
بشكل اكثر حدة مع صعود المهديين . للسلطة فى
١٨٨٥ على أساس تحالف طبقي وقومى عريض امتد
من قبائل الشمال والشرق الحامية مروراً بقبائل الوسط
العربية إلى قبائل الجنوب والغرب النجمية .. تحالف
تفاوتت فيه مساهمة كل مجموعة وبالتالى تفاوتت
مفاهيمها ونصيبها فى السلطة الجديدة فدخل مصطلح
(أولاد البحر وأولاد الغرب) كتوصيف للمجموعات
العربية وغير العربية لأول مرة للقائوس السياسى
السودانى كإطار متوهم للصراع حينها .

طلت القضية — فى إطارها النظرى — قضية
مفكرين طرحوا ابان فترة النضال ضد الإستعمار
وبرزت الدعوة للوحدة ضد الإستعمار على أساس
القومية السودانية وبند القبلية ، ثم طرحها تيارات
فكرية — من موقع فكر البرجوازية الصغيرة — مثل

يرصد الباحث محس مجموعات بشرية تتعايش على أرض السودان : المجموعة العربية ، الزنجرية ، شبه الزنجرية ، النوبة والبيجا ، وتعدد الأديان واقع راسخ ، لذلك كان بديها أن يتعكس واقع التعدد هذا على المسرح فكانت أول صرخة أطلقها مسرح المحترفين ٦٨/٦٧

«جعل» «ودنقلاوى» «وزاندى» ايه فايدانى
غير ولدت خلاف عقلت أخوى عادانى
علو لبالا يسرى مع البعد والدانى
يكفى النيل أبونا والجس سودانى

لكن هذه المسرحية القادمة من ثلاثينات القرن ما كانت لتعبر عن مرحلة ما بعد الاستقلال . فالجروازية الوطنية قد أكدت ذاتها بالاستقلال فى ١٩٥٦ واكتفت . فى ١٩٣٤ كان يكفى « النيل أبا للجميع » ليتحدوا ضد الاستعمار ، لكن فى السودان ما بعد ١٩٥٦ لم يعد الصراع بين قبائل تسعى للتصالح وإنما صراع ومصالح طبقية متعارضة بالضرورة .. نعم ، ما يزال الإطار الوطنى حاضرا لكن أصبح له بعده الطبقي ، لقد أصبح الوضع يحتاج لمسرحية لا تنتهى بالمصالحة .

ولذات السبب وعند البحث عن أصل الشخصية السودانية فى السبعينات ماكان «هاشم صديق» إلا أن يرجع الى «مملكة نيتة» فكعب مسرحية « نيتة حبيبي » والتي يرى الباحث أنها تمتع من احدى مكونات البنية السودانية ولا تقاربها فى سموها وتعددتها فهي باحالاتها المباشرة لواقع السبعينات (التحذير من تدخل الكهنة فى الحكم ، العلاقة مع مصر ، استرجاع

منطق البحث قاد لتقسيمه لحصة أبواب فناقش الباحث فى الباب الأول (مقدمة عن البنية السودانية ومكوناتها الأساسية ثم بحث فى البنية الفكرية والاجتماعية منذ مملكة نيتة (القرن الثامن قبل الميلاد) مروراً بالدولة المسيحية حتى دولة الفونج والتزكية السابقة والى الحكم الثامن وما تلاه . فى الباب الثانى ناقش المسرح فى السودان والمسرح السودانى راصدا نشاط المسرح منذ بداياته ونشاط مسرح الجاليات (مصرية ، سورية ، يونانية ، انجليزية الخ ..) وتأثيراته مروراً بنضه الثلاثينيات وتأثيرات المسرح المصرى . الباب الثالث كرسه الباحث لتحليل العلامات الأساسية فى تطور المسرح السودانى لالتقاط مضامينه واتجاهاته الأساسية فى تواصلها .

الباب الرابع : مسرح السبعينيات المضامين . والاشكال وأثر البنية الاجتماعية والفكرية .

وفى الباب الخامس قدم تحليلا لسته نماذج من مسرحيات السبعينيات لثلاثة كتاب .

يرفض الباحث الزعم القائل بأن (الثقافة العربية - الإسلامية هي التي دفعت السودانين لادراك وجودهم وأن الحضارة العربية - الإسلامية هي أساس الكيان التاريخي للسودان) .. هذا التصور المطروح في إطار حمى تقليص التاريخ والثقافة السودانية بالنكار كل ما سبق البدايات الأولى لدخول الثقافة العربية الإسلامية وغض الطرف عن واقع التعدد والتباين الثقافي والقومى .. بل وفرض ايديولوجيا ظلامية باسم الإسلام وثقافته .. فلولا تحالف العبدلاب وعرب القواصة مع قادة الفونج ١٥٠٤م - الذى انتهى بإقامة أول دولة عربية اسلامية - لولا هذا التحالف لدان السودان للثقافة المسيحية القبطية حتى اليوم .. وحتى دولة سنار هذه لم توجد كما هو معروف كل السودان فقد ظلت مجموعات قبلية وقومية وثقافات كاملة خارج سلطانها وبعضها عجز حتى الغزو التركي ١٨٧١ م عن دمجها فى الدولة المركزية الأولى فى السودان .

وجود حركة مسرحية بشكل أو بآخر خارج العاصمة إلا أن مسرح المحترفين لم يشغل حيزاً جديراً بالاعتبار خارج العاصمة ، وحتى في العاصمة لا يوجد نشاط مرصود لمسرح المحترفين سوى نشاط المسرح القومي بام درمان . بهذا ظل الحديث عن المسرح القومي يعنى ضمناً للمسرح السوداني الأمر بلا شك وثيق الصلة بصراع الهوية وارتباط المسرح الرسمي بجهاز الدولة البيروقراطي (الذي قاد استراتيجية تنمية واحدة منذ انشائه على يد الاستعمار الإنجليزي : تنمية الوسط واهمال أطراف السودان) . حتى التأريخ لبدائيات مسرح المحترفين تمت على أساس السنة المالية الحكومية (تبدأ في يوليو وتنتهى في يونيو من العام التالي) وسار على ذلك كل الذين أرغوا للحركة المسرحية .

المسرح السوداني ما قدر له أن يخلق تراثه ومواضعه وشكله الخاص أى طابعه ولونه المميز فالمظاهر الاحتفالية الشعبية ما قدر لها ان تنامي صوب شكل يطورها ثم بطور الظاهرة الدرامية ومن ثم تخلق شكلاً درامياً يميزها ، فهذا المسرح تقليداً للمسرح الأرسطي على أساس خلفية ثقافية وفكرية لم تحسم هويتها وتوجهاتها ولا حتى ارسيت اسما حوار ديمقراطي بين مكوناتها فكان الاهتمام بالمواضيع دون الشكل في لغة حكمتها الخطابة لا الحوار وأنماط أكثر من تكون شخصيات .

هذا البحث في تقديري أكثر من مجرد محاولة لدراسة العلاقة بين البنية الفكرية والاجتماعية والمسرح الذي انتجته . فهى تطرح بحدة قضية الهوية وقضية ديمقراطية الثقافة وتطرح للنقاش مواضيع ومقولات طالما اعتبرها الكثيرون قدس أقداسهم ولعل أهميتها تكمن في هذا ، وهى بالتأكيد مساهمة جادة في دراسة سيوسولوجيا الثقافة السودانية وحوار مكوناتها المختلفة . تأمل ان يجد ما طرحته الرسالة النقاش من المهتمين فيها ما يستحق النقاش تعميقاً ونقضا ، منهاجاً ونتائج .

مناخ دولة كوشى بما يعنيه من تأكيد الذات . السودانية . الخ .. كل هذا جعل المسرحية تنال نجاحاً عظيماً عند عرضها في منتصف السبعينات ، وفشلاً يماثل عند عرضها في الثمانينات . فرض المسرحية بعد حمامات الدم التي أعقبت حركة يوليو ١٩٧١ وما خلقتها من مناخ عام جعل الجمهور مهتماً لانتقاط رسالة المسرحية شديدة الصلة بواقع تلك الأيام .

من تحليل هاتين المسرحيتين — ومسرحيات أخرى — يرى الباحث ان البنية السودانية قد ظهرت مفككة في مسرح السبعينات كما هو حالها في الواقع الحى .. بل وأكثر من ذلك يرصد الباحث تنافر المواسم المسرحية في اتجاهاتها الرئيسية بل وتنافر مسرحيات الموسم الواحد ، ان لم يتغلغل هذا التنافر داخل بناء المسرحية الواحدة فبعد مسرحيات تنتمي لطبقات مختلفة ، لكن ما هو مشترك هو غياب ثقافات مجموعات الهامش المحلية على مستوى الاقتصاد والسياسة والثقافة الرسمية فطابت مفردات الثقافة الزنجية (رقص فردى ودرامى ، وقصات الصعيد ، الطوطم ، السر والطقوس) فقد اكتفى العنصر الزنجي برثاء نفسه على عتبة المسرح من خلال وقصات فرقة الفنون الشعبية كما فعل رصافه سودانيو الغرب الى الدزجة التى لا يصدق معها المشاهد لمسرحية سودانية ولعرض من فرقة الفنون الشعبية ابهما يتعميان ليلك واحد .

« المسرح السوداني يحتاج ان يكون سودانياً .. » بهذه العبارة عميقة الدلالة يلخص الباحث أزمة المسرح السوداني ويرسم أفق تطوره فرغم وصول صدى مسرح الجاليات الاجنبية وزياراته المتكررة لأقاليم السودان ورغم ارتباط الحركة المسرحية في شرق السودان بروافد حركة التحرر الوطني والتقدم الاجتماعى ورغم ارتباط البدايات الأولى للنشاط المسرحى بمدن مثل « رفاعة » و « القطنية » ورغم



— رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣ —

الشعر
المعاصر
نماذج وقضايا

ولفلا بسطوا
١٤٠٩

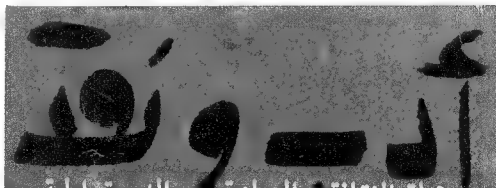


عدد
خاص

سبتمبر
أكتوبر
١٩٨٩

حوارات مع
محمد بنيس
ظاهر أبو فاشا
أربعون شاعرا مصرية وعربية

٥
٥





كلما سمعت الرّيا ضاقت العبارة

خط للفنان : صادق حليم

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

السنة السادسة - سبتمبر/أكتوبر ١٩٨٩

رئيس مجلس الإدارة

لطفي واكسد

رئيس التحرير

فريدة النقاش

المستشارون

د. الطاهر أحمد مكي

د. أمينة رشيد

صلاح عيسى

د. عبد العظيم أنيس

د. عبد الحسنة طه بدر

د. لطيفة الزيادات

ملك عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمي سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان

د. سيد البحراوي

كمال رمزي

محمد رومي

□ من كتاب العدد □

د. يحيى العيد ، ناقدة لبنانية ، صدرت لها العديد من الأعمال النقدية ، أهمها : الراوي : الموقع والشكل - في القول الشعري .

د. أحمد يوسف ، مدرس بكلية آداب بنها ، وناقد ، صدرت له مؤخرًا دراسة : النقد في التراث العربي .
وليد منير ، شاعر ، صدرت له دواوين : النيل أخضر في العيون - الرعوى - قصائد للبعيد البعيد .

د. مصطفى عبد الغني ، صحفي بالأهرام ، حصل مؤخرًا على الدكتوراه من جامعة عين شمس ببحث حول عبد الناصر والمثقفين .

رفعت سلام ، شاعر ، صدر له : إشراقات - وردة الفوضى الجميلة - المسرح الشعري العربي - وترجمات لبوشكين وليرمونتوف وماياكوفسكي .

تصميم الغلاف للفنان : يوسف شاكر

المراسلات : مجلة أدب ونقد - ٢٣ شارع عبد الحفيظ
ثروت - القاهرة - مصر ت : ٣٩٣٩١١٤
الاشتراكات : (لمدة عام) : داخل مصر) ١٢ جنيهًا
(البلاد العربية) : ٥٠ دولار - (أوروبا وأمريكا) :
١٠٠ دولار أو مايعادلها

□ في هذا العدد □

- **الصحاحية : هل نجبر على التباهي ، هل نجبر على الفرح ؟** فريدة النقاش ٥
- **دراسات : المسألة الشعرية** د . يحيى العيد ١٢
- **نقد الشعر : دراسة في المنهج** د . أحمد يوسف علي ١٩
- **قراءة في أربعة أصوات شعرية من جيل الرمادة** وليد منير ٣٩
- **أغنية فارس قديم بين الحزن والثورة** د . مصطفى عبد الغني ٦١
- **الثابت والمتحول لأدونيس (نظرة نقدية منهجية)** رفعت سلام ٧٤

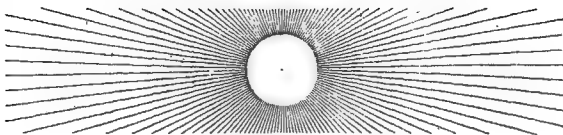
■ ملف القصائد ■

- هذه القصائد ، هؤلاء الشعراء ٨٧
- **بردية** عيد صالح ٩١
- **تذكريات** رشدي العامل ٩٤
- **برج السرطان** عبد الرحمن عبد المولى ٩٧
- **ينابهر** نادر ناشد ١٠٢
- **حدث الورد** محمد بدوي ١٠٤
- **تمارين الكتابة** رضا كرم ١٠٧
- **أمير المقلع** محمد القيسي ١١٠
- **الوقوف على عتبات الكاهنة** إدريس عيسى ١١٥
- **بوحة صغرى** أمير تاج السر ١٢٠
- **ارتقيت إلى** رضا العرفي ١٢٢
- **معزوفات في النزوع** إيمان مرسل ١٢٦
- **الطرق** محمد الأشعري ١٣٠
- **ست قصائد** سيف الرحبي ١٣٤
- **الإخلاص** عصام أبو زيد ١٣٨
- **معمدانية النار** عزمي عبد الوهاب ١٤٠
- **الملحوس بسيدة** حلمي سالم ١٤٣
- **عندما تضحك نجوم الهجرة** عبد الستار سليم ١٤٩
- **الروضة** عبد الرحيم الماسخ ١٥٣
- **تنوعات الوحدة على مقام الترحال** حسن خضر ١٥٥
- **طغوا عيـد** أولاد أحمد ١٥٩
- **القاهرة / شتاء** ابراهيم داود ١٦٢
- **حجريات** لطفي مطاوع ١٦٦
- **محاولة للبكاء** عبده المصري ١٦٩

١٧١	عبد الفتاح شهاب الدين	الموعظة قبل صعود الجبل
١٧٣	سمير عبد الباقي	مطر
١٧٥	سمير درويش	موسيقى لعينها ، حريف لعيني
١٨٣	رفعت سلام	أشياء صغيرة تسمى لي
١٨٩	محمد البرغوثي	كلمة بهذا الشهيد
١٩٥	خالد اسماعيل	سلام يا وطن
١٩٧	عبد الستار محمود	صفحة مطوية من دفتر التحقيق
٢٠٠	هشام قشطه	تلك القصيدة
٢٠٤	عزت عامر	الحجر الصغير
٢٠٧	مصطفى عبد المجيد سليم	وقف بين الأخضر واليابس
٢٠٩	خالد عبد المنعم	الدخول في ذاكرة الراح
٢١٢	مجدي السعيد	كان الخطاب للشعر
٢١٦	سهر عرش	المرامسة
٢١٩	سمير القيل	الانتظار
٢٢١	نهم صبري	حديث البحر
٢٢٤	ماهر حسن	أخير أبيت
٢٢٨	مصطفى عباده	النصور
٢٣٥	محمد موسى	هجمت مساحات القرائ
٢٣٧	محمد الفيثوري	إنها مصر
٢٤١	ح . س	أصوات جديدة : أحمد أبو زيد ، واللغة المرأة (ثلاث قصائد)
٢٥١	سهام بيومي	حوار مع محمد بنيس : سؤال الحداثة
٢٥٩	أحمد جودة	آخر حوار مع طاهر أبو فاشا صاحب الليالي

□ الحياة الثقافية □

٢٦٩	عز الدين نجيب	النار والرماد : حصاد موسم ساحن للفنون التشكيلية
٢٨١	أحمد يوسف	رسالة موسكو : الجائزة للإنسانية
٢٨٧	سليمان شفيق	بليز يون : الكهف والوهم والحب
٢٨٩	بشير السباعي	رد على رفا : تعليقات موجزة على اتهامات غاضبة
٢٩١	مجدي الطيب	مناقشات : أروام التنطيع التقدمي
٣٠٤	عصام عبد الوهاب	أغنية : عبد الوهاب ومن غير له
٣٠٤	صلاح عيسى	كلام مقفين : صمت الأستاذ أباطسة



افتتاحية

هل نجرؤ على التباهى / هل نجرؤ على الفرح ؟

فريدة النقاش

هذه واحدة من أصعب افتتاحيات «أدب ونقد» إستغرقت كتابتها أياماً قليلة كت فيها أسيرة حبي ومعرضي الشخصية بمعظم الشعراء الذين يضم هذا العدد أعمالاً لهم ، وحقول أمام هذه الجفوة التي تخلقت بيني وبين عدد ليس قليل من القصائد ، وجهودي المقتضبة لكي أحب هذه القصائد أولاً قبل أن أبدأ في استخلاص سمات مشتركة لإنتاج شعراء الثمانينات وهو مشروع أقدم لدى ومؤجل طالما حتى على المجازة الشاعر الصديق أحمد الشهاوي .

هل هو مازق الحدالة مرة أخرى ؟

ربما ، وربما كان الأصح أن هذا الجليل لم ينتج لنا بعد أفضل أعماله ، وأن عددنا هذا هو مجرد مفتاح سيكون من الظلم اليّن لشعراء الثمانينات أن نقيّمهم على أساسه . وإن كان من حقهم علينا أن نمدّ أعمالهم منبراً لها ، وأن نقرأهم بعدالة كما تدعونا المذكورة بمعنى العيد ، وأن نسعى لإكتشافهم إكتشافاً حقيقياً لنكسر طوق العزلة الذي يقف حائلاً بينهم وبين جمهور أوسع من المتلقين . وقد تكافقت عوامل قاسية في صنع هذا الطوق . هي نفس العوامل التي تحول بين الشعب وبين أي ثقافة جادة وجديدة .

وما أظن أن الشعراء راضون بهذه العزلة مطمئنون إلى هذا المنفى الذي يقفون فيه حلقاً مغلقة دون إختبار جدى لإمكانية التواصل . ذلك التواصل الإنساني مع العالم الذي طالما سعى إليه أراجون وهو يغوص تحاريه الجديدة .

ومنذ زمن طويل تراودنى فكرة مؤداها أن إمتزاق الشعر الجديد فى ذاته هو نتاج هذه العزلة ، وأنه ما أن يعرف له وبشكل منتظم جمهور واسع متزايد إلا ويغلب على كل صغوباته الشكلية ويصقل أدواته مستفيدا من الإستجابات المباشرة لجمهوره ؛ جنبا إلى جنب المتابعة النقدية المثارة الحبوة والتي لم يحظ بها هذا الشعر حتى الآن وعلينا أن نعرف بتقصيرنا فى هذه المهمة ..

ليست قليلة فى هذا الشعر تلك الصور التي لا نجد لها تبريرا جماليا سوى فى توق الشاعر الى الكشف عن مهارات تحليلية ولغوية تميزه على خلق صور خالية من المعنى وبالتالى من الحياة ، عاجزة عن تحريك وجدان المتلقى مغلفة على ذاتها قد تلفت النظر بغرابتها وتصدم ، لكنها لا تملك قوة الإحاء والإلهام لأنها ببساطة خالية من الروح ، عاجزة عن تقديم العكاس حى للواقع « فالواقعية وحدها تدع صورا وفقا لقانون الضرورة والاحتمال بحيث تبدى عملية الإنعكاس وإعادة التركيب صادقة موضوعيا على مخاطبة الوجدان المشترك وخلق هذا التواصل » .

وليس أدل على حالة الفقر الشائعة فى بعض هذا الانتاج من أن الضمير السائد والغالب فيه هو ضمير المفرد المتكلم الذى لا يميلنا لتفاعل كثيرا بانتقال شعراء الثانويات الى الملحمة سريعا بعد أن انسحب بهم الداء ، وقطعوا وشائجهم بالكلاسيكيات ، إذ يفضلون أن يقرأوا بعضهم بعضا .

إن هذا الصوت المفرد لا يساعد كثيرا على إغناء العمل الفنى رغم أنه لاشك قادر على إعطائنا قصائد جميلة ولحظات مشحونة وبعض أبيات أصيلة ... وبهجة خاطفة شحيحة تجعل قراءة عددها هذا متعة جمالية عالية .

وبوسعا أيضا أن نكتشف حالة من الانغماس فى الجسد والفتور حوله ، بينما يخلق الذعر من صعوبات الحياة والחסارات مناطق سوداء موحشة وحزنا عميقا وهلمأ دائما من الطغعات المفاجئة .

ولشعر الثانويات مصادره الغنية من التاريخ والأساطير والدين والثقافة الشخصية والتجارب الذاتية المريرة ، ومن مفرداته المتكررة : البحر والنار والجدران . ومن جهوده ثمة دأب على اكتشاف المناطق الجديدة والفتحام بعض من المسكوت عنه فى العلاقات الاجتماعية والانسانية حيث يتحول القلق الاجتماعى الى قلق وجودى يرتبط بتراجع اليقين المريح ، وقد تأجلت الثورة .. وأصبح كل ما يقرب بها مرشحا للسقوط فى الدعاية فتحولت الى ورد وبرق ومروج وخيول وآهه طويلة .

كذلك بوسعا أن نلمح تشكل عملية بالغة التعقيد والكثافة للسيطرة على واقع مشتمت والامساك بقانونه ، وإعادة ترتيب شظاياه فى إنفاق داخلى — أساسا — للصور ، ينظم فى كل حالة طبقا للخصائص الذاتية للشاعر وأدواته .

يعد الشاعر الجديد إكتشاف العادى والشائع ويرد له حقيقته وطرازه الأولى وهو يحتاج ضمنا على كل تزوير . وكل تزوير هو قرين الروح التجارية الاستهلاكية التي تحركها شهوة

القلت ، وهو بذلك يوفر حل قوة أخلاقية كاملة ، قوة تصله بالعالم الجديد المرجو الذى تخشى
نيرانه تحت تراب كثيف .. وتقاوم التراب ..

هل شعراء الثنائيات كما تقدمهم هذه القصائد هم شعراء اجتماعيون ؟
أعرف جيدا أن الشعراء سوف يتزعجون من هذا السؤال ، لأن هذه الكلمة « اجتماعى » ظلت
مقرونة في ساحة النقد ولزمن طويل بما هو جامد وشعارى وخطائى ، حتى ان جماعة « إضاءة »
أو شعراء السبعينات قد أخذوا — وهم يعلنون انتماءهم لهذه المدرسة بصوت غافت ويصيحون
بتقدمهم لها — أخذوا يحفون عما أسموه « بالقصيدة الحقة » المنحورة من كل شرط مسبق وكأنا
اجتماعية الفن هي قيد وليس ألفا مفتوحا بلا حدود ...

أما الاجابة عل السؤال فهي : نعم شعراء الثنائيات إجتماعيون ، ولكن بالمعنى الذى
يخالفونه بالضبط ، أى بالمعنى الاختزالى الذى يضمهم أقرب مايكون الى الجمود والشعار رغم
صياحهم ..

وفى ظنى أن هذا الاختزال هو نتيجة طبيعة لصراع يحدث فى داخلهم وفى ساحة الشعر
معا ، بين موقفهم واثباتهم الطبقي للكادحين بعامة من جهة أو بين سلطة الحدالة الشكلية التى
كبلهم من جهة أخرى .

هذا بينما تنتظر الواقعية الاشتراكية من هؤلاء الشعراء تحديدا أن يتوا ليا وهج روحهم
ولفقههم البدع وأن يطوروها بعد أن أثبت أفضل شاذجها أنها تسع لما هو نفسى وخيالى ، ولما
يضمحل فى الوعى واللا وعى ، بجلال الطبيعة وتقلباتها وأسرارها وبهجة اكتشاف هذه الأسرار ،
وقد تخلق مثل هذا الشعر النموذج على نحو عظيم حين كانت الخلفية الفلسفية لمبدعيه واضحة
وموقفهم من الحياة تقدما مثلما كان حال ناظم حكمت وأراجون ونيرودا وإيلوار وبريتشت
ومحمود درويش وصييح القاسم وتوفيق زياد .. وبدر شاكر السياب وآخرين ..

وان الخلفية الفلسفية لعالية مبدعيها واضحة وموقفهم من الحياة تقدمى .. ولكن تبقى
مسافة قائمة بين هذه الحالة وممارستها ، بين الفكر والواقع ، وهى مسافة مازالت قائمة بقوة فى
غالبية هذا الانتاج الشعرى لأن التخلص من قبضة الفلسفة المثالية بصورها المختلفة ليس عملية إراديه
فقط ، ولكن لها جانبها الموضوعى الذى يرتبط بالتطورات فى واقع الحياة ويمدى نفوذ القوى
الاجتماعية حاملة الثقافة الجديدة والفكر الجديد .

ان تطور الشعر الجديد بالامكانيات الشابة المتوفرة له ، وبالمراهب الجديدة التى تتقدم الى
ساحه بانتظام سيظل مرتبطا أيضا بكل عدد من المسائل النظرية فى الفكر الجديد كله ، هذا الفكر
الذى يواجه كل أشكال الحصار العمل والدعائى . وهو حصار لم ينج منه الشعراء . والمسألة الرئيسية

نظريا هي في ظني ضرورة تخليص النظرة المادية للعالم من التشوهات المثالية بكل تجلياتها ، وهو ما سوف يعنى على صعيد الممارسة العملية — بما فيها كتابة الشعر — إسقاط كل الأوهام . وأقول ذلك لأن بعضا من هذه الأوهام تقف بين الشعراء الجدد وبين الواقعية .

وأول هذه الأوهام هو الخلط بين مفهوم التفرد الداخلى لكل مبدع أصيل والمفهوم المثلثالى عن « الاهام » ففى العملية الإبداعية ترك الذاتية خصائصها على العالم الموضوعى فيتخلق تفرد كل شاعر فى لحنه ومعانيه وتركيباته ، إذن فقول الواقعية بموضوعية الفن لايتطابق بحال مع إلغاء ذاتية الفنان كما أن ذاتية الفنان ليست الهاما مثاليا وإنما هي ممارسة واجتهاد .

« ان الفعل الإبداعى ، الموجه لحل مهمات مطروحة موضوعيا وقيمة إجتماعيا ، إنما يتحقق ، فى الوقت ذاته ، فى صورة عملية تحقيق للذات ، تستجيب للمتطلبات الداخلية العميقة (الرسالة) . وفى مجرى الإبداع يجرى عادة حشد لإمكانات داخلية (الخيال ، الذاكرة) ، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء . ولذا فإنه بنتيجة الفعل الإبداعى ، يعرف شيئا جديدا ليس فقط عن العالم الخارجى ، بل وعن ذاته أيضا .. »

هذا بعض من تعريف المعجم الفلسفى المختص للإبداع الذى يواصل قائلا فى نقد المثالية « وغالبا ما يأتى الإبداع أشبه بولادة المرء من جديد ، بكل مايرافق ذلك من أوجاع وأفراح (الوحي الإبداعى) ، وتبالغ النظريات المثالية فى هذا الجانب من الإبداع ، فتصور الكشف الإبداعى حلولا لمبدأ متعال ، (الألوهية ، المطلق ، الإزادة الكونية) فى الانسان ، أو استيقاظا لقواه النفسية اللاشعورية ، ولذا فليس من المستغرب أن معظم المذاهب المثالية ترى أن الشرط الرئيس للإبداع هو حالة الفرد السلبية الانفعالية ، وإصغائه لنداء القوى الغيبية ... الخ » .. هذا النداء الذى تطرحه النظرية الواقعية فى الفن أرضا وتجربة من علباء التحليق الانفعالى الى النظام والرسالة والدور .

أما النظرة المادية للإبداع فتراه على النحو التالى : « توتر شديد ، فلحظة الكشف الإبداعى تأتى بعد اشتغال منظم ودائب بالمشكلة ، لا يختلف من حيث المبدأ عن سائر ألوان العمل المخطط » .

العمل الإبداعى اذن فى نظر المادية أى الواقعية هو إنتاج ، عملية انتاجية ، مثل سائر أنشطة الانسان يتجسد فيها العقل والوجدان واليدان « ويمكن القول أن الشرط الأهم للإبداع هو تكديس معين للاخفاقات الإبداعية ، وأن الشيء الرئيسى فيه هو التحليل النقدي لهذه الاخفاقات . ففيه تستعد التصورات والأصاليب غير البشيرة » .

واذا توقفت قليلا أمام تعبير التصورات والأصاليب غير البشيرة هذا ، فسوف نجد أن المبدع حين يقوم بالاضافة والاستعداد عبر هذه النظرة النقدية لعمله لايتوقف فحسب عندما يوفر لهذا العمل الاتساق والتكامل فى علاقاته الداخلية ويحفظ له اتقاعات منسجمة ، وإنما هو ينشد أيضا وفى ذات الوقت خلق ذلك . التواصل مع جمهور المطلقين عبر التصورات والأصاليب التى تبث من أعماق الأعماق ماهو مشترك ، وعلى أساس هذا المشترك الذى يخاطبه الفنان على أصعدة متباينة تعدد

مجدى خصوصية عمله يكون بوسعه أن يبلغ رسالته تلك التي كانت كافية في صلب التخطيط الأولي لعمله والتي تتحدد وفق موقفه الاجتماعي واختياراته الفكرية وثقافته بما فيها معرفته بالتراث وموقفه منه ... الخ .

وما من عمل فني كبير قادر على البقاء عبر تقلابات الزمن الا وكان محملا بهذه الرسالة . لذا فإن قول بعض الحداثيين بتحرر الشاعر من كل ما هو مسبق والبدء دائما من نقطة الصفر فضلا عن أنه على الصعيد الواقعي غير صحيح لأن الإبداع ليس لحظة إنشاق مجهولة المصدر إلا في قول المثاليين ، فإنه يقرر عالم الفنان إقرارا متعمدا وبغلقه على ذاته الخالصة وينزع عنه « الفاعلية العملية الهادفة » .

ولابد أن نتوقف قليلا أمام مفهوم « الفاعلية العملية الهادفة » أي وظيفة الفن التي تشبكت من تحوم كثيرة مع الأخلاق والسياسة مع إمتاز تتوفر عليه خصوصية الفن ، وهو أنه يؤدي وظيفته تلك جاليا بعملية الخلق وإعادة الخلق الدائمة للمثل الأعلى ، وليس هناك فن حقيقي دون مثل أعلى ، وحتى في أكثر الفنون تمهدا ، وهي الموسيقى ، ثمة مثل أعلى في هذا التساهم الشامل والانسجام الداحل العميق الذي تخلفه الموسيقى العظيمة بكلمة الحركة والجيشان الداحل فيها وصعودها المتواتر الى ذرى الانساق الكامل بين الانسان والطبيعة ، الانسان الذي ارتقى بالطبيعة وخلق من جدل عناصرها وعيه وبني مثاله الذي يظل في حركة تغير دائمة .

الجمالي ليس حالة مستقلة عن المجتمع ، مع الاقرار الذي يتفق عليه الجميع وهو أن للفن ولل فكر في منظومة البنية القومية للمجتمع استقلالا نسبيا عن القاعدة المادية أي الاقتصاد ، ولكن القائلين بالجمال الخالص يستقون هذه النسبية في التطبيق ويعتبرون من أرض المثالية رغم تقديمها ليشكل المثل الأعلى الجمالي في وعي الفنان منقولا — بطريقته — عن صراعات المجتمع وعن المثل العليا فيه والتي تحملها طبقة أو طبقات ذات مصلحة في التعبير للأفضل .. سواء كانت هذه المثل العليا جينية أو ظاهرة . والفن الواقعي يستطيع وحده ولأنه واقعي أي صادق موضوعيا أن يكشف عن الجينى ويث فيه روحا اضافية بإعادة تشكيله ، حيث يقوم الفن في هذه الحالة بدوره المهم واغرض في حياة الطبقات الصاعدة تاريخيا .

إن الفنان الواقعي الصادق موضوعيا يستطيع وحده أن يحرر الجمال من برائن التجارة والوحشية والتكالب الذي يخلقه القتال على أرض الملكية الخاصة ليرد هذا الجمال في الواقع الجديد مكتسبا خصائصه الجوهرية لا لحسب الى الناس والطبقات صاحبة المصلحة ، وإنما هؤلاء الذين تتعارض مصالحهم الاجتماعية مع المثل الجديدة ، لأن الجمال — احرر بوسعه أن يدفعهم بقوة هائلة لإعادة النظر في ضيق الأفق الانساني الذي تظله الملكية الخاصة بأنانياتها وتوحشها . وإن مثل هذا الجمال ليكشف على نحو ساطع زيف المثل العليا التي ارتبطت بالتملك ، الذي هو قيد على الفصح الانساني ؛ قيد يكشفه فلاسفة وفنانون التنوير والعظام واصطدموا به ليفتحوا الباب واسعا أمام مثل الاشتراكية وأهدافها .

* * *

سوف يبقى ان هذا الجيل لم يسعوب بعد — بحكم سنه — الزروة الثقافية المتوفرة بحيث تتفاعل معها حساسيته ومواهبه ليستجيب بأفضل صورة لمتطلبات حياتنا وعصرنا . وهو مرشح لأن يفعل ذلك في مستقبل الأيام حين يتخلص في التجربة والثقافة من بقايا النزعة المثالية ، وسبب كل طاقاته الإبداعية لإعادة اكتشاف الواقع والتوغل فيه وخلقه مجددا في الشعر ، حتى يكون هذا الشعر قادرا بمجدارة على أن يلعب دوره في حياتنا الجديدة ، فيستجيب لأعمق الحاجات الروحية للقوى الاجتماعية الناهضة والتي تدق الأبواب بقوة الآن ، ويخلق نضالها إمكانيات بلا حد لولادة جاليات جديدة تحمل سماتها وطابع أسواقها ومثلها العليا وإنسانيتها الجديدة التي يصبو اليها الشعر الجديد .

ولي ظني أن الالتحام الواقعي بين الشعر الجديد وهذه القوى ، هو أحد الشروط الجوهرية للصدق الموضوعي الذي سيكون كفيلا بزنزلة الأسوار بالشيد .

يقول ماركس في الإيديولوجية الألمانية :

« إن مسألة ما إذا كان يمكن أن تسب حقيقة موضوعية الى الفكر البشري ليست مسألة نظرية بل عملية ، فالإنسان يجب أن يثبت في الممارسة حقيقة فكره ، يعين واقعية هذا الفكر وقوته في هذا العالم وفي هذا العصر. ان الجدال بشأن واقعة أولا وواقعية فكر منزول عن الممارسة مسألة مدرسية صرفة » .

وما عاد يكفي السحاب

لكن نكتب الشعر .

ويستحيل أن تظل كل الصراعات الكبرى في واقعا وفي عصرنا دائرة في داخل الذات الشاعرة مهما يكن عمقها وجانها وغنى مشاعرها وغناها ..

ان « لاتصال » لأهل دنقل لامتسند قدرتها على البقاء والتأثير المتجدد في حياتنا وأذواق أجيال متتالية من المتلقين لأنها فحسب قصيدة سياسية تتطلق من موقف واضح ومبدئي من الصراع العربي الصهيوني ، فهناك قصائد كثيرة تتطلق من ذات الموقف ، ولا لأنها تنهض على بناء ملحمة يضفر الإيقاع بالأساطير وبالتراث الشعبي حيث تتداخل المستعجات وتولد ما لا نهاية له من المعاني ، وإنما لأن « لاتصال » هي إضافة لكل هذا تنطوي على وعى عميق بالانتماءات الرئيسية للعصر وتشبك معها حيث تقدم الشعوب مبدعة أساليب شتى للدفاع عن حقوقها في مواجهة الطغيان والظلم .. في مواجهة الهيمنة والاستغلال . بالرغم من العثرات المؤقتة هنا وهناك .

وبالرغم من كل ذلك فإن الشعر الجديد — في أفضل نماذجه وأكثرها تكاملا — جنباً الى جنب مع القصة القصيرة والرواية والكتابات النقدية والسينا الجديدة ، تؤسس بمجدارة لثقافة ناهضة جديدة .

* * *

ومع ذلك يبقى إن الرسالة الأخيرة لهذا الشعر الجديد تملؤنا بالغضب رغم أنها تتضمن في نفس الوقت دعوة للهروب والاستغراق الصوفي في الذات بخلاص شبه ديني ، وحتى لو اتخذ

هذا الخلاص طابعا دنيويا احتجاجيا فهو يتعامل مع اغتراب الانسان في المجتمع الرأسمالي كأنه حالة قديمة لاغير منها ، أبدية وخالدة بما يعنى خلود المجتمع الذى ولدها والذى ولد الاغتراب ... وهذا الأثر بالذات هو وليد الصراع الناشب في هذا الشعر بين النظرة المثالية الذاتية والنظرة المادية الموضوعية التى لم تحظ بعد بالعلبة ، وحيث لايزال التوحد شائعا بين الشاعر والانكسار ، بين وبين الهزيمة ، هذا التوحد الذى يفضح رغم عذوبته المفعمة بالشجن تحذر النظرة المثالية الدينية للعالم .. الكل في واحد .. هزيمة طبقة هى هزيمة لكل الطبقات .. انهيار فكرة هو انهيار لكل الأفكار ... فلا تبقى هناك طبقات تقاثل ، ولا تبقى هناك أفكار تقاثل .

صحيح .. لابد أن يتهم بالجنون ذلك الذى يجرؤ على السر غمنا لا يقول : بل انها هزيمتهم وليست هزيمتنا .. إنها ذلهم وليست ذلنا ، فحقيقة الأمر أننا جميعا ، شنتا أم أبينا ، كنا شركاء في الحلم الذى أسقطته هزيمة ٦٧ وكنا شهودا على السلام المزور الذى جر علينا الحرب الطائفية في لبنان وعذلاتنا للحجارة ... كنا معجولين .. ومازلنا بالايديولوجية الواحدة الموحدة .. وكنا ضحاياها ..

بماذا نتباهى إذن ؟ أ بالقدرة على احتفال العذاب وقد استباح الطغيان الأجنى واغلى كل شيء ، فتركنا الأطفال وحدهم .. غدا الهم أبدينا من قلب الألم وصوتنا لا يوصل ، يستغيثون بنا من الاختلال فلا نفيهم ، ومن قبل استغاثت بنا بيروت — ومازالت — ونحن نتفرج أو نحتر الألم ، حتى وإن كان لنا شرف الانخراط في صفوف الذين يناضلون من أجل تغيير العالم .. فهل ... هل نجروء على التباهى .. هل نجروء على الفرح ؟ .





المسألة الشعرية

د. جنى العيد

في زحمة المشاكل ، وكثرة الطروحات ، ترانا ، أحياناً ، نتراجع إلى حدود الأسئلة الأولى ، نعيد النظر فيها لنعيد صياغتها ، علّنا نقيم المسافة الكافية مع موضوعنا ونرى إليه في ضوء جديد . لقد كثر الكلام على الشعر العربي التي تعاصرنا كتابته ، واختلط الأمر فيه حتى بتنا نتساءل ، ومن موقع محق : ما هي مشكلة هذا الشعر ؟

تبدّد وضوح المشكلة بدل أن يتصل ، بالتناول المتعدد ، إليه . وربما ازدادت المشكلة غرقاً في الغموض ، والتبس الكلام حولها ، فبدا الخلاف ، أحياناً ، لا على الشعر ، بل على مشكلته . كأن المشكلة غدت تحديد المشكلة :

أين هي مشكلة الشعر وكيف نتحدد ؟

يبدو السؤال سؤالاً في المنهج ، أو هكذا صار . ليكن . أليس الوصول إلى معرفة هو أولاً ، وقبل كل شيء ، تحديد سؤال المعرفة ، أي تحديد مشكلتها :

ما هي مشكلة الشعر إذن ؟

لسنا نحن الذين نسأل ، بل هو سؤال أبرزه البحث السائد في المسألة الشعرية حين تجاوز ، هذا البحث السائد ، الشعر إلى ما هو هويته وكانت المتاهة ، وكان الخلاف على الأصالة والحدادة ، على الأنا والآخر .. ومن ثم كان البحث عن المنشأ والانتهاء ، عن النص الأول والعلاقة به تماثلاً أو اختلافاً ، ربطاً وتأويلاً .

قاموس من المصطلحات يتكشف لنا عن نظرة تضع المسألة الشعرية بين طرفين من العلاقة :

- العلاقة بين الماضي والحاضر .

- العلاقة بين المركز والأطراف ..

وفي كل علاقة بدا طرفاها كليّين ، متعارضين في تقابل خارجي ، كأنهما مطلقان ، أو كأن كلا منهما يستقل بذاته ، ويتجوهر بنفيه الآخر .

هكذا يكون في طرف : الأصالة ، الأنا ، الذات . وهو ما يشكل الهوية .

ويكون في طرف آخر : الحدادة ، الآخر ، الموضوع . وهو ما يشكل اغتراب الهوية أو استلابها .

طرفان يوضع الشعر (بشكل خاص في حين هو ثقافي) بينهما في الحث أشبه بما يكون بالمقاضاة التي يشوبها طابع أخلاق (ديني) حيناً ، وحقوق (سياسي) حيناً آخر .

هكذا وبدل أن يمارس البحث قراءة عادلة للشعر ، يمارس محاكمة لا تعني الشعر بقدر ما تعني الفكر الناظر فيه .

تجرّح الشعر ، قُطِع جسده في خلاف حمل الشعر ، كنص على طرح أسئلته :

هل هوية الشعر هوية جاهزة تنتسب الى زمن واحد محدود ؟

هل هوية الشعر تلتزم بجمعية واحدة محدودة هي الماضي (التراث) أو هي الآخر (الثقافة) . أو هي الحاضر ، أو الذات ، أو الأنا ، أو ما هو ضدهما أو غيرهما ؟

أم أن الشعر ، كما الأدب والفن وغيرهما من ظواهر التعبير المشغول بأدواته وتقنياته المتنوعة والمتطورة ، هو ما ينسج أزمنته ليبدعها زمناً له ، وما يحول مراجعه ليصوغها حضوراً له ؟

أليس الشعر كثافة الزمن يُولد فضاءاً للتخيل ومساحة للقراءة ؟ أو ليست هويته هي عالمه الناهض قولاً متميزاً ، شكله يتحرك لغة ومعرفةً بالعالم فيه ؟

هل تقوم العلاقة بين الشعر وما هو غيره ، أم تقوم فيه بنية تقول !

في القول الشعرى نفسه ، في القول من حيث هو زمن نقرأ فيه الأزمنة ، ولغة نقرأ فيها عالماً ، نرى إلى مشكلة الشعر . نرى إليها في حدود العلاقة فيه بين قول وقول ، بين قول يجمع وقول يحرر ، أو بين هوية تنتمي فيه إلى « قول قانع » أو تنتمي إلى « قول محرر » .

والقول حركة تتوتر ، تسجع مسرح أصواتها ، وفضاء رموزها ، وتقيم حدا للعلاقات بين هوية هذه الأصوات ، لا على أساس تعددها - بل على أساس اختلاف موقع نطقها .

والحد خفى عليه ، حين نكشفه ، نرى إلى هوية الشعر ، هوية الكلام له ، هوية النطق والحرارة للصوت ، أو للأصوات ، هوية الولادة لقولي يحاول الولادة من قمعه ويعيش ، شعراً ، مأساة هذه الولادة وتمزق حضورها الهبي . والحضور لغة تشرع نوافذ الرؤية ، وتحرك مدارك المعرفة وقدرات التملك ، فتدعونا لنشاركها لحظة تعبير مكبوت ورعشة ضوء هارب .

على حد الاختلاف والتناقض بين قولين تولد هوية الشعر في زمنه الذي يعيش . وعلى هذا الحد تنهض لغة اختلافه وتميزه فنرى إلى مشكلته فيه . في الشعر وليس معه من خارج . نراها في العلاقة فيه وليس في العلاقة له مع ماضي ، أو مركز ، أو ذات ، أو آخر . فالشعر ، - ككل فن - هو حضور عالم ، مراجعه فيه حضور يميزها الشعر في زمنه ، وتميزه في لغته . والشعر ، ككل قول فني ، يحمل مشكلته حداً فيه يطلب غلط حركة ، ومنطق علاقات بين العناصر المكونة له . لكن .

لماذا كل هذه المعركة حول المسألة الشعرية ؟

أو ، لماذا يوضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية عندنا كأن لا ثقافي سوى الشعرى . أو ، كان الثقافي مازال يستمر ، فقط ، بالشعرى ؟

يدعونا هذا الأمر إلى التأمل ، وربما قادنا التأمل إلى أن نتوقف ، ولو قليلاً ، عند معنى حمله الشعر ، وعاناه ، ثم استعاد مكانته ، وبشكل واضح ، عند بعض النخبويين ، عنيت ، بهذا المعنى ، أن يصوغ الشعر قوله وكأنه صادر عن مرجع غيبي - علوي أو سرّي .. مما يخوله فعل السيادة في الثقافي أو فعل السطوة في الثقافة . كأن فاعليته هي الأولى ، أو العليا . والاتجاه لها واحد : من المرجع العلوي إلى من لهم في موقع الأدنى ، في سيد الكلمة إلى من عليه العمل بموجبها ، أو من المرشد العلوي ، من الواعظ ، إلى القطيع .

هذا المعنى أميزه ، أو أميزه عنه ، الملمح النبوي ، أو الخلمي ، الذي يمد الشعر بنبض حياة ، وطاقة توتر ، وزخم تطلع الى المحتمل لتبينه ، والى المجهول بشوف صياغته في الصورة الأجل .

ما عنيت بهذا المعنى الذي حمله الشعر وعاناه ، شيئاً آخر يرتبط بمسألة الفاعل كبده ، وبمنحه صفة السرية والاطلاق ، وعظّمه كداع رسول ، أو كراع ، يمسك بيد الناس ليرشداهم في الثقافة أو ليهديهم - أو ليسوقهم إلى ما هو ، في نظر الفاعل الأول ، بوابة خلاص .

ولئن كان الفاعل الأول ، هو الناطق الأول ، أى مصدر اللغة ، أو العلم ، أو المعرفة ، فإن المعاني هي منه ترثها الثقافة والشعر كلمتها الأبرز ، إليه توكل مهمة التوصيل ، فله القول ، والناس مخاطبيه .

وقد لا يختلف الأمر كثيراً عن ذلك حين يجرى الكلام على مسئولية الشعر ، أو على التزامه بالتوجيه . فتحميل الشعر ، بخاصة (وربما الأدب بعامة) مسئولية عليا (ولا أقول مجرد مسئولية) ، ربما عنى ، ضمناً ، معادلة الشعر بالكلمة كمصدر أول لكأنه ، إذ ذاك ، البدء ، منه النطق الأول ، والمعرفة ، أو القراءة الأولى .

هل أن وضع الشعر في رأس قائمة المشاكل الثقافية (وليس كواحد منها يفسره هذا المعنى الذي نقول بأن الشعر حمله ؟ أمازلنا نرى إليه كبده في الثقافي ، كنطق اول - كما الآلى ؟)

نشير ، في المناسبة ، الى ان العرب في الجاهلية اهتموا النبي بالشعر ، عادلوا النبوة بالشعر ، ولم يكن ذلك ضد الشعر بل كان تفضيلاً له بحكم أوليته .

ثم نزلت الآيات لتقيم الحد بين النبوة والشعر ، لا على أساس سماوية الأول ومادية الثانى ، بل على أساس المصدر الآلى أو الروحى الملائكى ، الخير للأول ، والمصدر الشيطانى الشرير للثانى .

إذن ، المسألة لها جذورها في التاريخ ، وليس فقط في ما يتعلق بشعرنا العربى ، بل بالشعر الذى عرفته شعوب عدة ، وفي عصور مختلفة من حضارتها القديمة ، وهى جذور ترقى إلى زمن كان الشعر فيه مازال لقمة يتوسلها الناس للسيطرة على الطبيعة .

لكن ما معنى إثارة هذه المسألة في سياق الكلام على مشكلة الشعر العربى الحديث .

ربما ورددت دعوة القارئ للمساهمة في النظر معى في تساؤلاتى التى دفعت بها إليه قبل أن تجدها لصيغة البحث عندى ، علنى أجد فى مساهمته ما يفرى بحتى المأمول ويساعده على التبلور .

وربما وددت ؛ في الوقت نفسه ، أن ألمح إلى مستوى آخر ، أرى أن نطرح عليه المسألة الشعرية ، فنصوغ سؤالاً على الأسئلة ، أو سؤالاً يسأل الأسئلة عن معنى الهوية في الزمن والتاريخ ، وعن معنى الحدائق في اختلاف الرؤية تناقضاً بموضعها داخل الشعر :

كيف يرى الشعر إلى العالم ؟

هل يرى إليه من موقع له خارجه ، موقع فوق ، فيسوس العالم من عليائه إرشاداً وهداية ..

أم أن الشعر يرى إلى العالم في موقع له فيه ، فيحاوره ويعيش علاقة تفتح معه ، به ، وفيه ؟

ونحن لو أردنا طرح سؤالنا هذا في إطار معزى قلنا :

هل يستمر شعرنا العربي الحديث بالمعنى نفسه ، أو ، بالهوية المعرفية نفسها ، فيتحدد كنطق أول مرتبط بمرجعية أولى ، ليبقى أهدأ صبوة للثائل بها ؟ أم أن حداثة شعرنا العربي تقوم على نقض هذه الهوية ، المتجوهرة بذاتها ، أيكون له نقطة البشري ، ولتكون له مراجع الحياة المولودة في تاريخ الزمن ، في حياته ؟ أي ، هل حداثة شعرنا تتحدد كاستمرار بالمعنى نفسه ، أم أنها تتحدد كنقطع معه فتولد ، على حق هذا القطع ، هوية حدائثه ؟

علما بأن الهوية ليست مجرد معنى يعلنه الشعر ، ولا مجرد رؤية ننسبها إليه ، أو ينسبها هو لنفسه ، بل ان الهوية بنية قول . بنية تعانى انتقالها من واحد هو الصوت الذي يحكمها ، في سماته الوعظية والتعليمية ، من رومانسيته الخالوية ، ومن ثنائية العلاقات التي يقيمها في التقابل والمخاطبة على أساس المعنى المبثوث (ربما في انخيازه الواضح له) ، والجواب المحسوم (وإن في لغة الخفاء له) .. من هذه البنية ، ومن هويتها كقول ، الى بنية أخرى لها هوية القول النقيض .

بالامكان ان نرى امثلة لهذه المعاناة ، معاناة انتقال البنية الشعرية في نمط الى نمط آخر له هوية القول الشعرى النقيض ، ثمة نصوص في شعرنا العربي الحديث تعبر عن ذلك . ولئن كنا هنا غير معينين بتناول هذه النصوص ، أو بالتوقف عند بعضها ، فإننا نكتفي بالإشارة الى بعض ما يميزها كنمط .

أبرز هذه المميزات الطابع الدرامي الذي يتمثل كصراعية في حركة انبناء القصيدة . ما يستدعى الدرامية هنا هو تراجع صوت المتكلم كصوت مهيمن ، أو كصوت واحد علوى فاسحاً بجلاً لأصوات أخرى بأن تقدم - لا كتعدد - أو كتوزيع شكلي على صوته ، بل كمواقع تحكمها معاناة ولادة الرؤية النقيض .

تندخل الأصوات ، تفسر وتوجه صوتاً في أصوات ، أو أصواتاً في صوت ، وهي في

تداخله تعيش شعرياً واقعاً يعيشه عالمها . صوت المتكلم هنا ليس خارجاً ولا داخلياً ، بل هو نهوض ، بالشعري ، كفضاء . إنه اللاخارج دون ان يكون الداخل . فالفضاء الشعري هو عالم . والداخل ليس داخلياً إلا نسبة لخارج ، فأين يمكن أن يكون هذا الخارج حين ينهض الفضاء الشعري عالماً بكل الأصوات /المواقع فيه ؟

لا خارج في مثل هذه الحال إلا الغيبي ، المرجع الأول ، البدء ، الفاعل المطلق الذي يتحرر منه الشعر الحديث حين يتقدم نصه كبنية مسرحها العالم ، أو كبنية تنطق فيها أصواته ، وتتحرك بمنطق حركته لترى الفعل المعقد فيه ، الفعل الصراعي الناطق بالمأساة فيه .

يتكوكب النص الشعري الحديث ، لا كمجرد شكل يستدير ، بل كفضاء زمنه ليس زمن الأصوات في تواليها ، أو زمن الصوت في خطيته والذي يرى من عليائه ، من خارج وهمي (ليس هو في حقيقته سوى مصدر يربطه بالآلهي) الى مخاطب ، أو الى كتلة الجماعة ، العالم الذي هو خارجه ، والذي هو موضوع الارشاد والهداية .. بل إن زمنه هو زمن أصوات ، تقف على أرض لها ، متداخلة في الحوار ، في الرؤية ، ولأنها معنية بهذه الأرض فهي تحاور ، تسأل ، تنتقل وتصوغ الأزمنة صياغة ينبع القول فيها من اختلافه ، من نقضه ، من تحرره .

تعاد صياغة الأزمنة لا تكراراً ، هكذا يولد الماضي ، ومن موقع اختلاف النظر اليه ، حاضراً ، كما يولد النص كبحث عن نطق المكبوت وحرية لغته وهو لهذا قد يتسم بملمح اليومي ، أو الواقعي ، أو الخلمي أو الرمزي أو الأسطوري .. لكنه لا يطابق اليومي أو الواقعي ، أو الرمزي أو الأسطوري .. ذلك أن النص هذا يؤلف شعرته في كسر علاقة التطابق مع المرجعي له . يكسر العلاقة ليقاوم نفى المرجع له ، ليتحرر في تماثله به ، من غيابه فيه . ضد قمعه يولد نقيضاً لقول يقمع ، أي يولد قولاً يحرر .

هكذا ، وفي حدود الفارق بين قولين لهما حضورهما في بنية زمنية واحدة : قول يقمع ، من حيث هو هوية ، أو مرجعية ثقافية (سياسية أو ايديولوجية ، في الماضي أو في الحاضر ..) وقول يتحرر أو يحرر ولادته . في هذه الحدود يبرز أكثر من صوت في النص . فالقول لم يعد هداية وإرشاد ، بل غدا معاناة تتداخل فيها الأصوات متمحورة على حد ولادة القول النقيض . على هذا الحد تضاء بؤرة درامية ، تشع الدلالة ، يتوهج نبض اللغة وتولد الشعرية بهويتها المختلفة .

يكسر النص الحديث علاقة الإحالة على مرجعي يعاند قوله ، كقول نقيض . ويجهد المرجعي القامح ليستمر ، في حضوره ، بالمعرف له ، فينهض النص الحديث كمسرح للنطق يصارع ، شعرياً ، أي بنائياً ، هذا المتحجر بقوله ، بمطلقه ، المختزل لكل نطق .

يتمسرح النص الشعري محاولاً نطقاً له ليس ضدّياً يستبدل الأول بأول آخر ، بل بشرع منافذ الولادة لأكثر من نطق شعريته هي هنا حركة انبناء ، حركة لغة ، هي نفسها حركة قول ينهض تفاوتاً ، أى اختلافاً ، أى نقداً ونقضاً .

ألا يقودنا هذا ، ولو جاء أسئلة وتلميحا ، الى طرح مشكلة الشعر في حدود القول له ؟ ليست حدود القول بين ماضي وحاضر ، أو ذات وآخر ، أو أصالة وغربة ، بل هي فيه بين أن يحرق ويرفع الحجب عن النظر فيري ، وبين أن يكتفى بتبديل الستائر الحاجبة والألفاظ القامعة .

وما نقوله يستند الى مجموعة من النصوص الشعرية العربية المتميزة والتي تشكل بعضاً من شعر هذا الشاعر أو ذاك ، وليس ، بالضرورة ، كل شعر هذا الشاعر أو ذاك . ذلك أن الشعر الحديث يعيش تجربة حدائته مما يجعل شعر الشاعر الواحد متفاوتاً بالنظر الى معنى حدائته هذا .

يعيش الشعر العربي تجربة حدائته كقطع وانتقال . يعانى تأصيل الشعري في هويته البشرية لتكون ولادته أبداً أمامه لا وراءه . وعليه هل يبدو مقبولاً طرح مشكلة الشعر والنظر فيها في حدود ولادته هذه ؟



نقد الشعر دراسة في المنهج

دكتور / احمد يوسف على

مع ازدياد قوة التحدى الحضارى من جانب الغرب المتقدم حضاريا وعلميا وعسكريا ، ومع وجود الرغبة القوية في البحث عن هوية وجود الشخصية العربية الاسلامية ، يصبح الارتداد الى التراث ملاذا قويا يجد فيه المرتد أمانا وسكينة يفرضهما الماضى بهلوله البعيد ، وهمومه العذبة . والعودة الى التراث عودة محمودة اذا كانت تفرضها هموم الواقع المتواصل مع ماضية حوارا وتطويرا . وتصبح هذه العودة في نفس الوقت ، عودة مرذولة اذا كانت هروبا من هموم هذا الواقع ^(١) وقضاياها الراهنة .

وأحسب أن التحديات المتوالية والمتراصة التي تواجه الوجود العربى ، والاسلامى — وهى تحديات علمية وسياسية وعسكرية ذات أصول قديمة وحديثة — تمثل عاملا قويا وضاعطا على كثير من حملة القلم من الباحثين الذين يبحثون في عالم التراث عما يلوذون به او يحتمون فيه مما يواجههم ، وحينئذ لا يتحاورون معه ولا يكتشفون مافيه من عوامل القوة والتماسك ، ومن عوامل الضعف والتفكك ، بل تشد أعينهم عوامل المشابهة والاختلاف ، فيعتقدون ان في تراثهم من المبادئ والنظريات والقوانين ما يجعل أصحابه في غنى حقيقى عما تنباهى به أوروبا ، ويظنون في تراثهم تفوقا تاريخيا يتجاوز الظروف التاريخية والمتغيرات الحضارية متناسين ان التراث «ليس له وجود مستقل عن واقع حى يتغير ويتبدل ، يعبر عن روح العصر ، وتكوين الجبل ، ومرحلة التطور التاريخى» ^(٢) .



طه حسين

ويذهبون الى تفسير هذا التفوق التاريخي تفسيراً ذاتياً نابعا من احلامهم وأشواقهم غير نابع مما تحتمله نصوص هذا التراث وقضاياه .

ولقد برزت هذه الرؤية — نتيجة هذا التحدى — فيما قدمه الدارسون العرب والمسلمون من دراسات عكست قلقهم البالغ على وجودهم التاريخي ، كما عكست احساسهم المنبهر بأعلام هذا التراث ورموزه . واذا ما تبينا أن جوانب هذا التراث ومستوياته متعددة ومتباينة ، أدركنا كثرة هذه الدراسات وتعددتها مما يجعل الوقوف عندها امرا صعبا ، وعليه ، فإن الدرس العلمى يفرض علينا أن نقف عند مجال واحد من مجالات هذا التراث ، وهو الممثل فى درس النظرية النقدية عند العرب فى القديم ، بغية الكشف عن خبرتهم الجمالية فى التعامل مع النصوص الأدبية — القرآن والشعر والنثر — وهى خبرة — بلا شك — تمثل درجة تقدمهم فى التعامل مع الواقع المادى والاجتماعى .

واللافت للنظر أننا — فى هذا الجانب من التراث — نستخدم مصطلحا حديثاً « نظرية »^(٢) لم يرد بنفس معناه فى مظان تراثنا فى نقد الشعر . الا ان شغفنا الدائم بفهم هذا الموروث فهما يتسق مع ما نعيشه من ثقافة وما نعانى من هموم ، ورغبتنا فى ان نفصره تفسيراً يضيف اليه ، جعلنا نفتش فى جوانب تراث نقد النص الأدبى عند العرب عما يملأ جوانب هذا المصطلح، وهذا عمل ، لامراء فى صلاحيته وضرورته .

وبناء على هذا الفهم توالى أجيال الباحثين والأساتذة ودراساتهم أمثال طه حسين وأحمد أمين ، وأمين الخولى ومحمد مندور ، وعبد القادر القط ، وشوقى ضيف واحسان عباس ، وطه ابراهيم ومحمد زغلول سلام ، وجابر عصفور ، وعبد المنعم تليمة ، ومصطفى ناصف ، وعز الدين

اسماعيل ، وغيرهم وقد تتلمذ على هؤلاء عدد كبير من الدارسين ليس في مصر وحدها ، بل في أنحاء الوطن العربي الممتدة .

وإذا كانت مصر رائدة في هذا المجال ، فإن ريادتها في الكشف عن التراث النقدي لم تمنع اقطارا عربية أخرى من المساهمة في الكشف عن ثراء النظرية النقدية عند العرب سواء ما تعلق منها بالجانب النظري أو الجانب التطبيقي ، وحملت الينا الدوريات العربية ملاحح الانجازات الأخوة العرب في هذا المجال . وهذا أمر يدعو الى التقدير ، خصوصا اذا ورد علينا بعض هذه الانجازات من قطر عربي شقيق ، هو العراق ، صاحب دوريات : المورد «مجلة تراثية فصلية» ، والثقافة الأجنبية ، والطليعة والأقلام ، ومنبع الزهاوى والبيان والسياب في الحديث ، وصاحب دور النشر الوطنية الجادة والحريصة على حماية الثقافة . وصاحب المبادرة بحياء أسواق العرب الكبرى حاملة العبق التاريخي حول — مهرجان المربد — ولكن هذا الجهد الوافر لا يمنع — بلا شك — من الاختلاف حول طبيعة واحد من الانجازات ، ألا وهو الانجاز الأكاديمي ، المتمثل ، فيما وصل الينا من انتاج الدكتورة الفاضلة هند حسين طه .

ولقد التقيت بها ، أول مرة ، من خلال بحثها المنشور من دار الرشيد عام ١٩٨١ م بعنوان « النظرية النقدية عند العرب » وهو بحث يهدف الى «تتبع نشأة هذا الفن (فن النقد) بشكله الفطري أو العفوي — ان صح التعبير — وبشكله التأليفي ، ثم محاولة تحديد المفهوم النقدي عند العرب ، وتحديد مفهوم النظرية عندهم . وبتحديداتنا هذه سنحاول التوصل الى معرفة عوامل أو بواعث نشوء النقد الأدبي عند العرب ، وأهم القضايا التي بحثوا عنها ، وأثر هذه القضايا في تكوين النظرية النقدية^(٤) . وهذا الهدف أو الطموح يحدد لنفسه زمنا يقف عنده ، ومنهجا يلتزم به أما الأول ، فقد التزم بمحدود النظرية النقدية منذ طفولتها الى القرن الرابع الهجري حيث النضج والازدهار أما المنهج فكما تقول الدكتورة «فانه يخضع بعامة للنظرية الفنية ١٩ وبها نعالج النصوص بطريقة النقد الذي يبين ما يمتاز به النص من الخاسن والعيوب»^(٥) .

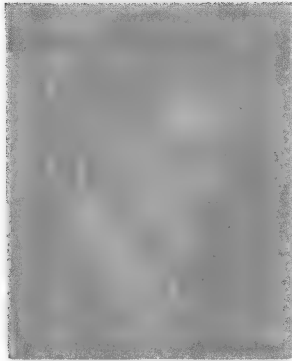
أما اللقاء الثاني ، فكان من خلال بحثين آخرين يأتيان في سلسلة شرعت الدكتورة في اصدارها

ومن الجدير بالاشارة اليه ، أن هذا الكتاب سيصدر ضمن سلسلة كتب نقدية ، تتضمن عشرة أجزاء : يتناول كل جزء منها موضوعا خاصا^(٦) ، أما البحث الأول المشار اليه فهو «الشعراء ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجري» والثاني «الكتاب والمصنفون ونقد الشعر — منذ الجاهلية حتى نهاية القرن الخامس الهجري» وهما من منشورات الجامعة المستنصرية عام ١٩٨٦ م .

ومن الواضح من مسميات الأبحاث ، أن الزميلة الفاضلة تولى الفترة الزمنية — من الجاهلية حتى القرن الرابع والخامس — اهتماما خاصا تمثل في اصدار كتب ثلاثة هي التي ذكرناها ، والله أعلم بما لم ينشر . وهو اهتمام يكشف عن الرغبة الحقيقية — لديها — في كتابة تاريخ النقد عند العرب — وهذا عمل واسع لا يتصدى له من يبدأ حياته العلمية — من خلال تتبع مكانه ومصادره ، مرة عند النقاد ولا غرابة في ذلك فهم أهل النقد ، ومرة عند الشعراء ، وهذا هو اللات للنظر لأن شاغلهم الأول هو الابداع وليس النقد ، وقد يجتمع النشاطان في أحد الشعراء الآن كلا منهما يختلف عن الآخر بلا شك وهي بذلك تكون قد تناولت محوري الابداع والنقد معا ، وهما محوران متلازمان — منذ القدم — ضرورة ووظيفة ووجودا .

ان الزميلة ، حين ضربت يدها في مجال الابداع الشعري لتبحث عن وجهه الآخر وهو النقد ، كشفت عن ميدان ثرى يزداد به فهم الشعر والنظرية النقدية وضوحا وكلا ، فاذا كان الناقد يصدر في نقده عن تصور نظري يستند الى أصول جمالية أو فلسفية أو لغوية ، فان هذا التصور مستمد من الخبرة المتراكمة الناشئة من التعامل مع نماذج الابداع المختلفة ، كما أن المبدع — شاعرا او غيره — لديه تصور ما يكشف عن فهمه ومجال ابداعه وعن دوره وطبيعة أدواته . ومن هنا فإن الكشف عن تصور المبدع لدور الفن وطبيعته وأداته لا يقل أهمية — في مجال اكتمال جوانب النظرية النقدية — عن الكشف عن تصور الناقد وطبيعته رؤيته النظرية لهذا الفن او ذاك .

والدخول في مجال الكشف عن جوانب النظرية النقدية بوجهها النظرى والتطبيقي عمل يتصل بكتابة تاريخ النقد عند العرب ، عقدت الدكتوراة نيتها على القيام به وقد تمثل ذلك فيما ذكرنا من كتبها الثلاثة ، وأول ما يلفت النظر من محاذير اقترنت منها الزميلة عندما حكمت بان « الجانب النظرى للنقد ، لم يظفر بالعناية الجديرة به ، بل انه لم يلق أية التفاتة من الباحثين المعاصرين ، اللهم الا ما قام به الأستاذ ان الجليلان الدكتور جميل سعيد ، والدكتور داود سلوم ، من جمع نصوص نقدية في كتابهما المشترك الموسوم بـ «نصوص النظرية النقدية في القرنين الثالث والرابع»^(٧) وهذا حكم ، بقدر ما يتضمن من مبالغة وتعميم — يكشف عن بعد الزميلة عن أبحاث تقع في دائرة تخصصها . اذ لو كان حكمها صحيحا — من حيث أن نصوص النقد النظرى لم تلق أية التفاتة او اهتمام من الباحثين الا ما قام به الأستاذ ان المذكوران — فابن يقع ما قدمه احسان عباس ، وكمال ابو ديب ، وعبد القادر القط ، وشكري عياد ، ومصطفى ناصف ، هذا بالاضافة الى كم الرسائل العلمية التي تناولت نقادا لهم جهد نقدي نظري كابن طباطبا العلوى وتوقفت عنده . واذا كان مجال الاعتذار — فيما يتصل بالاطلاع على هذه الرسائل — مقبولا بحكم أن اغلبها مازال مخطوطا فما القول فيما نشر مثل « مفهوم الشعر عند العرب من خلال كتاب الموازنة للاستاذ الدكتور عبد القادر القط ومثل « مفهوم الشعر دراسة في الموروث النقدى » وهي دراسة جعلها صاحبها الاستاذ الدكتور



محمد مندور

جابر عصفور ، وقفا على هذا اللون من النقد النظرى الذى قال عنه فى مقدمته « كما يمكن ان نميز النقد النظرى ، الذى يشغل بقضية التأصيل ، ويسعى الى تكوين تصورات مترابطة ، ترابط العلة بالمعلول ، تحدد مفهوما للشعر ، ينطوى على تحديد للماهية والمهمة والأداة على السواء ^(٨) . وفيما يتصل بمجال هذا النقد النظرى ونصوصه يقول « ويتصل بالنقد النظرى ، على هذا النحو ، الجهد الذى قام بها الفلاسفة ، ممن حاولوا شرح تراث افلاطون وارسطو وغيرهما من فلاسفة العالم القديم ، فى مجال الشعر بخاصة ومجالات الفن بعامة .. الى آخر المجالات التى يتضمنها هذا اللون من النقد وترتبط بها نصوصه ، وهى مجالات وفيرة وعديدة يمكن الاطلاع عليها .

واذا كان هذا الأستاذ الجليل قد حدد ما يشغل النقد النظرى ، وحدد مجاله ونصوصه فانه قد عرض فى كتابه السابق لثلاث دراسات أساسية تدور حول موضوع واحد هو مفهوم الشعر من خلال كتب ثلاثة هى « عيار الشعر » لابن طباطبا العلوى ت ٣٢٢ هـ « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر ت ٣٣٧ هـ و « منهاج البلغاء وسراج الادباء » لحازم القرطاجنى ت ٦٨٤ هـ وهذه الكتب الثلاثة من أهم نصوص النقد النظرى القديم عند العرب ، ان لم تكن أهمها فى تراث نقد الشعر . ويضاف الى ذلك ، عمل كمال أبو ذيب فى « جدلية الحفاء والتجلى » عن انجاز عبد القاهر الجرجانى فى مجال الصورة الشعرية وتحليل النص بعنوان « فى الصورة الشعرية ، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة : دراسة فى البنية » وعنه يقول « واذا يدرك أن هذه الدعوة الى نظرة جديدة الى الصورة الشعرية ، دعوة حديثة ، ثم يظهر انها ما تزال تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية فى تحليل الصورة بالدقة التى يطرحها عبد القاهر الجرجانى . وتحاول هذه الدراسة أن تتبناها

وتنمينا ، يدرك أيضا ان الجرجاني ناقد قد جاء بأسئلة منذ عشرة قرون لم تخطر للنقد الحديث الا في العقود القليلة الأخيرة»^(٩) .

بعد ذلك ، يتحول القول بعدم الاهتمام بالنقد النظرى عند العرب الى قول يحتاج الى مراجعة دقيقة من الدكتور هند كما ان قولها في منهجها « ولا نبالغ اذا قلنا ، ان دراستنا هذه تشرع في مجال الدراسة النقدية منهجا جديدا يتصف بدراسة موضوعية ذات طابع خاص » قول لم يعد له ما يبرره فما شئ ملاحظ منهجها هذا اذا كان قولها في موقعه ؟

تستشهد الزميلة بقول الثعالبي : « ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد » وانطلاقا من هذا الاستشهاد ، نقف عند أهم انحياز من انحازات الدكتور هند ، اذ هو مكمل لعلها السابق وهو « الشعراء ونقد الشعر » .

والدكتورة هند حريصة دائما على قصب السبق والتفرد والتميز ، ففي دراستها عن النظرية النقدية ترى أنها في طليعة من اهتموا بالنقد النظرى ، وهى « تشرع في مجال الدراسة النقدية منهجا جديدا » وهى في « الشعراء ونقد الشعر » حريصة أيضا على تفردا وسبقها ، ولا بأس في ذلك ، الا أن هذا الحرص — بدون الاعداد الحقيقى له — دونه مزالق جمّة ، خصوصا ، في عصر يزداد فيه الكم المعرفى يوما بعد يوم ، وتخاصرنا فيه المطابع بالآلاف المطبوعات مما يفوق قدرتنا المادية ، ان لم يفتق اتساع أوقات القراءة والتفرغ للبحث — ومن ثم يصبح مطلب التفرد والتميز مطلباً لعبوا يكشف عن ناب ويضمر أنيابا ، خاصة ، اذا دخلنا بهذا المطلب ميدان البحث العلى الذى يربأ فيه الباحث بعمله وبنفسه عن ان يصف انجازه بالتفرد في باب على طريقه علمائنا الأوائل رحمهم الله وأئابهم . غاية ما يصف به الانسان عمله ، ان كان ضرورة ، أن يصفه بالمحاولة أو بالتجريب .

تقول الزميلة وصفا لدراستها هذه « لانغالى اذا قلنا ان هذه الدراسة فريدة في بابها ، حاولنا فيها أن نقدم صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى الى نهاية حياة الشريف المرتضى وعرضنا فيها ما تجمع لنا من آراء الشعراء في أشعار بعضهم ، وراعينا في دراستنا هذه المنهج التاريخى ، لأنه يعين على تمثيل الأحكام النقدية وتطورها »^(١٠) ولنا على هذا الكلام المتصل بالمنهج الذى التزمته الزميلة ملاحظات منهجية هي :

أولاً : المصطلح : أعقّد أنه من مفردات البحث العلمى الآن أن نتفق على لغة واحدة ذات مفردات محددة واضحة خالية من غموض الذات وتلون الانفعال هي لغة المصطلح فقدينا قالوا : « ان العلم لغة أحكم وضعها »^(١١) . وهذه اللغة — المصطلح — « جزء من المنهج العلمى ، تساعد على التخصص ، وتعين على حسن الأداء ، واذا كان للجماهير لغتها ، فان



العلماء يحرصون على أن يتميزوا بالفاظ خاصة بهم ، خصوصا وهذه الالفاظ ترمز لمدلولات دقيقة ومتشعبة ^(١٢) ومن ثم فإن المصطلح لغة خاصة تعد معيارا للدراسة الجادة التي يحدد صاحبها لغته من خلالها تحديدا اتفق عليه اهل العلم في هذا الفرع أو ذاك مادامت هذه اللغة مرتبطة بتطور العلم وتوقفه .

والدراسة التي تقدمها الدكتورة هند هي «الشعراء ونقد الشعر» وهذا العنوان — عند أهل التخصص — يحمل مدلولات خاصة بمصطلحي «الشاعر» و «نقد الشعر» .

أما الشاعر فهو من حيث الوجود ، أسبق ، ومن حيث الفعل كذلك ، لأن الناقد يدرج عمله حول نص أدبي مكتوب مقروء ، وعليه كان الشاعر مصطلحا ، وكيونة أكثر الحاحا على الاذهان من أجل تحديده وتوضيحه ، يقول الناقد اللغوي ابو حاتم الرازي ت ٣٣٢ هـ في معرض حديثه عن الشعر واصفا الشاعر «... وسماوا الشاعر شاعرا لأنه كان يقطن لما لا يقطن له غيره من معاني الكلام وأوزانه» ^(١٣) ، أما ابن وهب فيشير الى اشتقاق المصطلح ودلالته في قوله «الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر والمصدر الشعر ، ولا يستحق الشعر هذا الاسم حتى ياتي بما لا يشعر به غيره» ^(١٤) . معنى هذا أن المصطلح — الشاعر — لغة — مشتق من فعل «شعر» بمعنى «أحسن وعلم» وأنه من حيث الدلالة مرتبط «بشدة الفطنة ودقة المعرفة ورقة الشعور» ^(١٥) وان هذا الارتباط ناتج من قدرة الشاعر على ان يرى مالا يستطيع الآخرون رؤيته ، ومن ثم فانه قادر على الاختيار والرفض بحكمه في ذلك رؤيته للانسان والكون والقيم والمعرفة . بحيث نستطيع القول ان الشاعر يقدم نوعا من المعرفة يفرد به هو المعرفة الجمالية .

أما النقد ، فهو فن تحليل ، عكس الابداع الذى ينحو الى التركيب ، لذلك وصف النقد بأنه «فن تقويم الاعمال الفنية والمادية وتحليلها تحليلًا قائمًا على اساس علمي» (١٦) وهذا العمل التحليلي هو من شأن الناقد الذى يعمد الى البحث في طبيعة الفنون عامة من حيث تلاقيها في مصدر واحد ، وفي طبيعة كل فن خاصة من حيث تفردته عن بقية الفنون وهو اذ يفعل ذلك يكون قد أسس مبحثين هما دعامة النقد النظرى اولها طبيعة الفن وثانيهما أدواته ، ولا بد لهذين المبحثين من ثالث ، هو وظيفة الفن . وهذه المباحث الثلاثة هى من عمل الناقد المتخصص الواعى . وبلاستعانة بهذه المباحث الثلاثة يتناول الناقد الاعمال الفنية المتميزة بالتحليل والتفسير والتعليل رغبة في تحديد قيمتها ومكانتها ، وهذا مجال النقد التطبيقي .

وبناء على تحديد هذين المصطلحين يتضح اختلاف عمل الشاعر عن عمل الناقد ، بحيث تظل الحدود بين مجال عملها حدودًا فاصلة . لكن هذا الحدود الفاصلة لا تمنع ان يكون الشاعر ممارسًا للنقد — في وقت ما — او لظروف ما — لعل أقربها — غياب دور الناقد الحقيقي ، وعجز المعايير النقدية الثابتة عن اكتشاف معايير الابداع المتجددة ، حينئذ تختلط الحدود ويساهم الشاعر في مجال النقد ، لكنه يظل شاعرًا في المقام الأول . الا أن هذا يغرى الباحثين فيحاولون أن يكشفوا عن دور الشعراء في نقد الشعر في فترة زمنية محددة تشمل عددا من الشعراء مما يدل على أن اسهام كل شاعر من هؤلاء في مجال نقد الشعر لا يكفي وحده لأن يكون موضوعا للبحث .

ويقع نقد الشعراء للشعر في اطار الملاحظات التى قد تتناقض مع بعضها البعض لأنها ملاحظات وان كشفت عن حس نقدي مرهف — تختلف الباعث اليها كما يختلف الموقف المحيط بها . اضف الى ذلك انها ملاحظات جزئية ، قد تمثل مفهوما ما لكنها لا تقترب من حدود النظرية . وذلك في أفضل الأحوال . ومع تآثر هذه الملاحظات فان مادة نقد الشعر عند الشعراء تصبح مادة من اللازم جمعها أولا والوقوف على حدودها ومداها قبل البدء في أى محاولة من محاولات البحث العلمى . ولعل أول مصدر نتق فيه هو ديوان الشاعر ، يليه ما كتبه بعضهم من مقدمات نظرية ، ثم ما تناقلته كتب الأدب والطبقات والمعاني من روايات عنهم تشير الى بعض الملاحظات التى أطلقوها في مجلس ما من المجالس ، وذلك في حدود الفترة الزمنية للبحث المزمع .

اذن لتحديد لغة المصطلح هى المدخل الرئيسى للبحث . وعنوان بحث الدكتورة هند يحمل هذين المصطلحين «الشعراء — نقد الشعر» وهما دون تحديد . وقد انعكس هذا على اختيار مادة البحث ، وعلى من من الشعراء يعد ناقدا من وجهة نظرها . فقد اتجهت في بداية أمرها الى جعل الباب مفتوحا أمامها بمبحث يتساوى جميع الشعراء من الجاهلية حتى الشريف المرتضى ٤٣٦ هـ مادام قد نقل عن كل منهم ملاحظة ما أو انطباع رأيت الزميلة أن تسميه «حكما نقديا» دون أن تشترطنا معها في فهم المقصود بـ «الحكم النقدي» ولا بد من الاشارة الى أننا في دراستنا هذه لا نهم بمن لمع

من الشعراء ، في هذا المجال ، وإنما هدفنا الاهتمام بكل الذين صدرت عنهم أحكام نقدية أو شاركوا بأرائهم وملاحظاتهم النقدية في نقدهم لبعضهم^(١٧) . ثم تتراجع الزميلة عن هدفها — ربما لأنه هدف رحب — في الصفحة التالية مباشرة ، وتعلن عن قصد جديد بلغة غير محددة إذ تقول «ولذا فأننا في هذه الدراسة ، سنتعرض لفئة من أقرب الناس الى نتائجها ، وهي فئة الشعراء النقاد اللامعين وغيرهم»^(١٨) وعليه ، فقد استثنت من كل الشعراء الواقعيين في الاطار الزمني للبحث «الشعراء النقاد اللامعين» ولأنها لم تحدد ما المقصود بالشاعر الناقد اللامع ؟ فقد صار النابغة في الجاهلية ، والاخلط والفرزدق وذو الرمة في الأمويين ، وأبو نواس والبحرئى وغيرهم من أعلام الشعر ، شعراء نقادا . لا لشيء إلا ان كلا منهم قد أبدى ملاحظة نقدية شاردة ، ربما لو سئل عنها بعد ذلك ، ما تذكرها . وبناء على هذا صار الحكم النقدي عندها هو كل «ما تجمع من آراء الشعراء في أشعار بعضهم»^(١٩) . ولا نود أن نستقصى في دلالة هذا الخلط على صورة النقد العرفي القديم . وإنما نحاول من جانبنا تتبع لغة المصطلح التي تمثل جزءاً من المنهج العلمى كما أشرنا .

ففى محاولة من جانب الدكتورة هند ، لتعليل ما أسمته «محور الصراع النقدي» في حياة الشعراء تستخدم مصطلحا جديدا هو «الفنية الذاتية» في موضعين من دراستها الأول في الصفحة السادسة ، والثاني في الصفحة الثالثة عشر . وبنفس التركيب والمفردات تقريبا «ان محور الصراع النقدي في حياة الشعراء ، يستند الى الفنية الذاتية — ان صح التعبير»^(٢٠) هذا في موضع ، وفي الآخر تقول «ان محور الصراع النقدي في حياة الشعراء منذ القدم — يستند الى الفنية الذاتية — ان صح التعبير»^(٢١) .

ويلاحظ — في هذا المجال — أنها تشفع مصطلح «الفنية الذاتية» باحتال الصواب والخطأ عن طريق جملة «ان صح التعبير» التي لا تجعل القارئ مطمئن كثيرا لاستخدام المصطلح ولا يرفضه في نفس الوقت . ويبقى — بعد ذلك — أن المصطلح نفسه لم يوضح أو يحدد ولو على سبيل التقريب خصوصا أنه أساس «محور الصراع النقدي» وفي محاولة من الدكتورة هند ، لتوضيحه ، أشارت بأن الشاعر «يعرف من دقائق الشعر ما لا يعرفه الناقد فإذا صدر النقد عن الشاعر ، فإن هذا يعرف ما يعثر الشعر من ضعف وقوة ، ومن علل أخرى ، ولا أقصد بالعلل ، بالعلل العروضية فقط ، وإنما أقصد كل ما يمكن ان يؤخذ على شعر الشاعر»^(٢٢) فكشفت بهذه الإشارة عن علاقة النص بمبدعه وعلاقته بناقده ، وجعلت هذه العلاقة صراعا نقديا موجودا في حياة الشاعر منذ القدم على حد قولها ، لكنها إذ فعلت ذلك لم تضيف شيئا ذا بال يكشف عن مصطلح «الفنية الذاتية» أولا ، ويكشف عن طبيعة علاقة الشاعر بالناقد ثانيا .

أما عن حدود هذا المصطلح ، وشرعيته ، فلم نقف على معجم من المعاجم اللغوية أو معاجم المصطلحات في الأدب والنقد ، يشير اليه . ولم نجد الا مصطلحين هما : «ذاتي» و «الفن» وكل

منهما بعيد عن الآخر ، فالاول يتصل بطبيعة الحكم النقدي ، والثاني يتصل بكيفية التعبير عما يحدث في النفس ^(٢٣) . وكلاهما لا يصلح ان يتركب منه مصطلح جديد. وبغض النظر عن طبيعة هذا المصطلح «الفنية الذاتية» فان ما أسمته الدكتور «هند» بـ «محور الصراع النقدي» في حياة الشاعر ، قد كشف عن طبيعة نظرتها الى الشاعر والناقد . وكيف تكون العلاقة بينهما . انها ترى أن الشاعر من حيث المعرفة بشعره ، «يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وأن الناقد «مهما كانت ثقافته سيجد نفسه في النهاية يسأل نفسه ، ان كان قد استطاع التوصل في نقده الى ما اراده الشاعر من معان في قصيدته» ^(٢٤) . وأن الذي يجمع بينهما هو النص الشعري بالضرورة .

ويقف وراء نظرة الدكتور الى الشاعر والناقد ايمان عميق بان الاول اعلم الناس بشعره «أنا أو من ايمانا عميقا بأن الأديب أو الشاعر ، هما أقرب الناس الى نتاجهما ، وأن الناقد مهما كان موفقا ، لا يعرف عنهما ما يعرفان عن أنفسهما ، لأنه لم تصادفه التجربة التي مرأ بها حين صاغا أدبهما ، ولم يعرف شعورهما في تلك اللحظات الناعمة او القاسية ، التي اختبرها حين سجلا في عبارتهما صدى ما يخلج بين جوانحهما ، في تلك العبارات التي نقولها» .

ومن هذه النصوص المعبرة عن نظرتها ، يتبين لدينا استحالة أن يفهم ناقد شاعرا ، لأن الشاعر عالم مغلق لا يستطيع الناقد ، مهما أوتي من ثقافة وعلم أن يفتح مغاليق هذا العالم . وتبين أيضا أن الشاعر ليس «إنسانا عاديا يتميز عن غيره من البشر بدرجة حادة من التوتر الانفعالي يحكمها ويسيطر عليها ذكاء حاد يتحول بها الى احساس عميق ، وأن عملية الابداع نفسها ، عملية ارادية تسيطر عليها ومهذبة» ^(٢٥) . ويتحول النص الشعري — انتاج الشاعر — الى مجموعة من الرموز الخاصة جدا الخالية من أى علاقة مشتركة ، لا يستطيع حلها أو فهمها الا صاحبها . وهذا فهم ليس في صالح الشعر ولا الشاعر ، لأنه سيؤدي بهما معا الى النفى والعزلة .

ان الشاعر بهذا المعنى الذي ساقته الدكتورة ، ليس كائنا عاديا يستثيره الاطار الاجتماعي والثقافي الذي يعيش فيه ، ولكنه كائن متعال منفصل عن اطاره وتاريخه منطقته مغالغ لمنطق البشر كما أن دور الناقد ازاء هذا الشاعر ، أن يبحث عن مقدساته في حياته الشخصية ، تجاربه وانفعالاته ، وسلوكياته ، ويقدمها الى الناس ، باعتبارها علامات عليه ، وأن يتعامل مع نصوصه مسلما منذ البداية بأنه مهما أوتي من علم وثقافة ، فلن «يستطيع التوصل في نقده الى ما اراده الشاعر من معان» ^(٢٦)

ويستند ايمان الدكتور العميق بأن الشاعر «يعرف من دقائق شعره مالا يعرفه الناقد» وأن الناقد مهما كان موفقا لا يعرف عن الأديب أو الشاعر ما يعرفان عن أنفسهما — ولا ندري ما المقصود بالانفس هنا — حياتهما الشخصية — أم تجربتهما الابداعية — الى مصدرين الأول

حديث ، والثاني قديم ، اما الثاني : فهو ما فهمته الدكتوروة من مقولة شاعت ونقلت على السنة بشار وأى نواس والبحترى وهى «إنما يعرف الشعر من يضطر الى أن يقول مثله» وفى رواية أخرى «من دفع الى مضايقة» وقد وردت فى الأغاني وزهر الاداب وغيرهما كالعمدة واعجاز القرآن . والمتتبع للسباق الذى قبلت فيه ، يدرك ملابسات اطلاق هذه الكلمة وذبوعها . فقد قيل لبشار إن عبيدة ، ويونس بن حبيب يفضلان الفرزدق على جرير ، وكذلك قيل للبحترى ان ثعلبا يفضل مسلما على أى نواس فكان الرد هو هذه الجملة . وأبو عبيدة ويونس بن حبيب وثعلب جماعة من اللغويين ورواة الشعر والغريب ، وهم بحكم عملهم ، يفضلون كل شعر قريب الشبه من الشعر القديم الذى يختلف عن الشعر المحدث . هذا بالإضافة الى موقفهم من الشعر المحدث وشعرائه . وهم يتدخلون للحكم فى هذا الشعر انطلاقا من معايير مجافية لذوق شعرائه . من هنا كانت هذه المقولة التى املتأ ظروف الانفعال والتنازع القائم بين الفريقين . فاللغويون يرون قوالب وصيغا صرفية وعلاقات نحوية وأساليب ثابتة ودلالات واضحة والشعراء يرون اللغة أداة تعبير فذة فى يد الشاعر يخلق منها مايشاء من الصور والتراكيب التى تخالف نظرة اللغويين فالخلاف القائم اذن بين الفريقين هو خلاف فى الثقافة ، وفى الذوق ، ومن ثم فى مدى التغير والثبات فى مسألة القيم اللغوية والجمالية فى الشعر ، وعليه فان هذه المقولة لا تعنى على الإطلاق — كما فهمت الدكتوروة — ان «الشاعر يعرف من دقائق الشعر مالا يعرفه الناقد» وما يوجب به هذا الفهم من ظلال على علاقة الشاعر بالناقد من خلال النص . فالنص الشعرى ليس نصا مغلقا لا يفك رموزه الا صاحبه ، بل ان علاقة الشاعر بنصه تكون قد انتهت فى اللحظة التى يدفع فيها الشاعر نصه الى المتلقين ، ويظل هو كما يقول المتنسى :

أنام ملء جفوفى عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم
لأن النص قد تجاوز صاحبه ، مثلما تجاوز بصياغته ، وظيفة التوصيل او الاخبار الى وظيفة التخيل والابحار وانتاج الدلالات . (٢٨)

فالفلة الشعرية — فى صميمها — هى من نسيج هذا الكلام الذى نداوله ، الا انها تفرق عنه ، وهى — كما يقول جاك دريدا — «لا تعتمد فقط على مبدأ الخالفة أو الفايير Differences كاللغة الطبيعية بل على مبدأ الإجراء» ، فالنص الأدبى لا يحدد المعنى بل يرحته أو يقيه فى حيز الامكان ، بحيث لا يكون النص علامة على معنى ، بل هو نفسه منتجا للمعنى» (٢٩) وهذا فان النص هو رسالة الشاعر الى الناقد الذى لا يبحث عن معرفته بالشاعر وأحواله ، بل يكشف جماليات ابداعه .

والمصدر الاخر الذى تستمد منه الدكتوروة ايمانها بأن الشاعر يعرف من شعره مالا يعرفه الناقد ، وبأن الناقد مهما كان موقفا لا يعرف عن الشاعر ما يعرفه عن نفسه لأنه لم يعرف شعوره وتجربته على حد

تعبيرها، فهو الأساس الفكرى والجمال للمدرسة الرومانسية فهى فى أساسها الفكرى قد جعلت « الوجود الأولى للذات او للوعى الانساقى ، وجعلت العالم الموضوعى من خلق هذه الذات ، اذ ان وجوده متوقف على ادراك مدركه له » (٣١) ومادام العالم الموضوعى من خلق الذات ، فان الفن ومنه الشعر — فى هذا السياق « تعبیر عن الصورة الخاصة للعالم ، وهى الصورة التى خلقتها الذات معتمدة (الشعور) و (الوعى العاطفى) . » (٣١) ومن ثم « وجه الرومانسيون الفكر الفنى الى درس (الفنان) وتوجه بحثهم الى أدواته الادراكية الخيالى » (٣٢) وكثرت الدراسات التى اهتمت بدراسة الفنان شاعرا أو غيره ورأت فيه انسانا ملهما أقرب الى كونه نبيا ، لذا صار عالمه مليئا بالأسرار والرموز التى لا يستطيع الناقد مهما كان موقفا — على حد تعبیر الدكتور هند — ومهما كان مثقفا ان يفسرها او يفكها ويصبح مقبولا ان ينصرف الناقد عن النص الى مبدعه ، وحتى ان توقف عند النص فهو — كما ترى الدكتور — يظل « يسائل نفسه ان كان قد استطاع التوصل فى نقده الى ما أراد الشاعر من معان فى قصيدته » وكأن مايريده الشاعر مفارق لبناء القصيدة، أو كأن هم الناقد الأول ان يتفهم قصد الشاعر ، لا أن يحلل النص لغويا ودلاليا وجماليًا ، ولهذا التحليل قوانينه ومعايره .

واذا كان المصطلح هو لغة العلم ، ويمثل « جزءا هاما من المنهج العلمى » (٣٣) فان التحديد الزمنى للبحث يمثل جزءا لا يقل اهمية عن المصطلح ، لأن اى باحث لابد أن « يحدد لنفسه العصر الذى يعمل فيه والمكان أو الاقليم والشخص والجوانب المختلفة المتصلة بالبحث » (٣٤) ، وذلك يعنى أن يكون للبحث بدايته الزمنية ، ونهايته . وتحديد البداية والنهاية امر ضرورى يخضع لاختيار الباحث موضوع بحثه ولاهدافه التى يريد تحقيقها من بحثه . وهذا التحديد يتوقف عليه وجود مادة البحث ، كما يدل على أن ظاهرة ما من الظواهر شملت هذه الفترة او عاشت متمثلة فى نتاج بعض المفكرين او العلماء . كما ينطوى هذا التحديد على ما يبرره بحيث تكون البداية علامة على شىء ذى أهمية ، وكذلك النهاية .



عز الدين اسماعيل

وإذا اقتربنا من مجال التطبيق نرى أن اختيار الدكتور هند زمن بحثها قد خضع لبداية ونهاية ، وتمثلت البداية في العصر الجاهلي . وهو عصر ضاعت فيه البدايات الحقيقية للأدب — الشعر والنثر — والنقد . فإذا كان الجاحظ قد أشار الى تحديد بداية الشعر العربي الجاهلي قبل الاسلام بقرن ونصف القرن او بقرنين على أكثر تقدير ^(٣٥) . فانه — في الحقيقة — « لم يحدد أولية الشعر العربي وإنما حدد أولية القصيدة العربية ، وهو تحديد قد جعله يرجع هذه الأولية الى امرى ، القيس والمهلhel الذين يمثلان بداية ظهور القصيدة العربية ^(٣٦) . وإذا كان الدارسون قد اعتمدوا قول الجاحظ بداية لظهور القصيدة العربية وليس بداية للشعر العربي الجاهلي ، فليس هناك أحد حاول أن يفعل نفس الفعل فيحدد كيف بدأ النقد. في هذا العصر البعيد ، على الرغم من ان هذه القصيدة التي قالها المهلهل وأمرؤ القيس قد مرت بمراحل من التهذيب والممارسة ، وهي مراحل غابت في بطن الصحراء اذ « بين الحذاء الذى يظن انه نواة الشعر العربي وبين القصيدة المحكمة عصر طويل للنقد الادبي ألح على الشعر بالاصلاح والتهذيب حتى انتهى الى الصحة ، وإلى الجودة والاحكام . فلم يكن طفرة ان يبتدىى العرب لوحدة الروى فى القصيدة ، ولا لوحدة حركة الروى ، ولا للتصريح فى أولها ، ولا لافتتاحها بالنسب والوقوف بالاطلال ، لم يكن طفرة أن يعرف العرب كل تلك الأصول الشعرية فى القصيدة .. وإنما عرف ذلك كله بعد تجارب ، وبعد اصلاح وتهذيب ، وهذا التهذيب هو النقد الادبي . وإذا كانت طفولة الشعر العربي قد غابت عنا ، فان طفولة النقد العربي غابت معها ^(٣٧) ولم تشر الدكتور هند الى هذه الاشكالات المنهجية عند اتخاذ هذا العصر بداية لبحثها فى النقد . كما انها لم تشر الى ما يربط بدايتها التى فرضتها نفسها ، وهى بداية متأخرة ترتبط بالنابغة الذبياني فى سوق عكاظ ، وفى يثرب حين دخلها ، كما ترتبط بزملائه الذين سبقوا الاسلام بقليل . وهذه البدايات التى ارتبطت بالمتأخرين من الشعراء الجاهليين تمثل «نواة النقد العربي الأول» ، نواة النقد التى عرفت ، والتى قبلت فى شعر معروف ^(٣٨) .

وإذا كان لا مفر — امام من يكتب تاريخ النقد — من ان يتتبع البدايات المعروفة ، فلا أقل من ان يشير اليها فى بحثه اشارة لا تتجاوز حدود هذه البدايات ولا تعربها من ظروفها التى صاحبها ، ومن خصائص النقد فى هذه الفترة . فقد رأيت أن تفرد الدكتور هند لهذه البدايات مكانا مستقلا فى بحثها يتساوى مع ما خصصته من حيز للنقد فى العصر العباسى مثلا ولا تقصد هنا عدد الصفحات بل نقصد تقسيم خطة البحث إذ انقسم الى اقسام ثلاثة هى : نقد الشعراء الجاهليين والاسلاميين . نقد الشعراء الامويين . نقد الشعراء العباسيين . وعلى الرغم من انها عرضت لملاحظات النابغة وغيره من الجاهليين ، فان المتتبع لعرضها لم ير محاولة منها للحديث عن خصائص نقد هؤلاء أو طبيعته ، وإنما راحت احكامها بين السطور بعيدة عن التحليل او التفسير او التعليل لشيء من الاشياء واكتفت

بجمل سريعة مثل « وهذا النوع هو نقد ذوق فنى ، خال من التحليل والتعليل ، تنقصه الشمولية النقدية — ان صحت العبارة (٣٩) .

وكما جاءت البداية — بداية البحث — غير معللة ولا مبررة وخالية من الاشارة الى الاشكالات المنهجية فى اتخاذ العصر الجاهلى بداية زمنية لبحث فى النقد ، جاءت النهاية أيضا وهى نهاية مضللة مرتين . مرة عندما توقفت عند القرن الرابع الهجرى او هكذا اعلنت الدكتوروة دون سبب واضح . ومرة عندما أعلنت انها ستقدم « صورة عن نقد الشعراء للشعر ، منذ العصر الجاهلى ، الى نهاية حياة الشريف المرتضى (٤٠) وهى قد انتهت فى الثلث الأول من القرن الخامس ٤٣٦ هـ واتخذت من كتابه « آمالى المرتضى » مصدرا للحديث عن نقد الشعراء للشعر سواء فى العصر الجاهلى أو الاسلامى أو العباسى ، فكأنها تعرض كتابا وتنسى انها تتحدث فى موضوع محدد يلتزم بمنهج . وإذا كان من الجائز افتراضا — الا نقبل او نتفاضى عن عدم وجود تبرير لاتخاذ العصر الجاهلى بداية للنقد ، فليس من المقبول أن يعم هذا فى اتخاذ القرن الرابع نهاية للبحث خصوصا أن هذا القرن — على الرغم من ثرائه العلمى وازدهار حركة النقد فيه — ليس نهاية الشعراء ولا هو قرن اختص بشئ جعل شعراءه هم آخر من نعدهم من العباسيين . ولا ندرى لماذا توقف البحث فى القرن الخامس عند الشريف المرتضى دون غيره كأئى العلاء المعرى مثلا . اللهم الا اذا كان هناك سبب عقائدى لم تكشف الدكتوروة النقاب عنه .

وإذا كان المنهج — على العموم — من حيث كونه مصطلحا — هو « الطريق الواضح فى التعبير عن شئ ، أو فى عمل شئ ، أو فى تعليم شئ » ، طبقا لمبادئ معينة ، وبنظام معين وبغية الوصول الى غاية معينة (٤١) فان هذا المنهج — من حيث كونه خطة عمل منطقية — هو توظيف جيد للمصطلح . من أجل الوصول الى غاية معينة ، وفى سبيل ذلك اعلنت الدكتوروة عند هدفها ومنهجها . أما منهجها الذى راعته فهو كما تقول « وراعينا فى دراستنا هذه المنهج التاريخى لأنه يعين على تمثيل الأحكام النقدية وتطورها (٤٢) » وهدفها من دراستها هو « الدراسة الموضوعية » وقد اعلنت ذلك فى نهاية بحثها اذ تقول « نرجو أن نكون وقفنا فى تحقيق مانصبو اليه من الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء للشعر ، وبيان دورهم فى هذا الميدان (٤٣) .

ومن المأمول دائما ، أن يفتش الباحث عن المنهج الذى يحقق له هدفه من دراسته وقد رأت الدكتوروة هند فى المنهج التاريخى وسيلة جيدة لتحقيق به هدفها من « الدراسة الموضوعية » . وقد ازداد الاتجاه الى التاريخ فى القرن التاسع عشر الميلادى بحيث أصبح لكل شئ تاريخ . وقد أثر هذا الاتجاه فى النظر الى الوجود الانسانى ، كما أثر فى مناهج البحث وطرق التفكير ومن هنا صار اهتمام الدارسين بالاختذ بالمنهج التاريخى بحيث صار « تاريخ ظاهرة ما او نشاط انسانى ما واحدا من

أمرين : اما أن يكون تاريخاً زمنياً (خارجياً) — ان ضحت العبارة — بمعنى بالاستمرار الزمني مع انكار أن تكون هناك (قوانين) مفسرة لهذا الاستمرار ، واما ان يكون تاريخاً (داخلياً) مفسراً للقوانين الداخلية الخاصة بتطور الظاهرة ^(٤٤) . وقد فهمت الدكتور هند من المنهج التاريخي . جانبه الأول وهو التاريخ الزمني الذي يتم بالتقسيم السياسي للعصور دون النظر الى ما يفسر هذا الاستمرار الزمني بدليل أنها اعتمدت خطة بحثها لاعلى اساس تطور الظاهر المدروسة وعلاقتها ببقية الظواهر المماثلة ، وانما اعتمدتها على اساس التقسيم للتاريخ ، فالتزمت بالعصر الجاهلي سياسياً ، ثم بالعصر الأموي ثم بالعصر العباسي . وكأن هذه العصور وحدات منفصلة عن الأخرى وإذا صح ان اختلفت هذه العصور عن بعضها سياسياً وتحددت تواريخ لبداية كل عصر ونهايته ، فانه لا يصح هذا النظر بالنسبة لظاهرة تطور الفكر النقدي عند العرب . وهو تطور خضع لفكرة التاريخ — بلا شك — لكن هذه التاريخية ليست بالمعنى الذي التسمته الدكتور هند . وهو الاستمرار الزمني وليست بالمعنى الثاني وهو ان تفسر الظاهرة بقوانينها الداخلية . ان التاريخية ، بالنسبة لتفسير ظاهرة ما تعني « كيفية عمل قوانين تطورها الخاصة وفق قوانين تطور عامة » ^(٤٥) .

وبناء على هذا الفهم لفكرة التاريخ — في ضوء المنهج التاريخي ، تبين ان هذا المنهج منيع يرم برصد تطور الظاهرة ونموها ، وتفسيرها باعتبارها ظاهرة غير منعزلة عن بقية ظواهر المجتمع الأخرى فأى ظاهرة لها قوانينها الذاتية التي تعمل في اتصال بقوانين التطور العامة كما ان لها استقلالها النسبي ، بحيث يمكن أن نعد ما فعلته الدكتور هند — في ضوء هذا الفهم — تاريخاً بمعنى أنه تسجيل لأحوال ظاهرة ما . كظاهرة النقد العربي القديم ، وإذا كانت « الموضوعية » تعني « وصفاً لما هو موضوعي ، وهى بوجه خاص مسلك الذهن الذي يرى الأشياء على ما هي عليه ، فلا يشوبها بنظرة ضيقة او بتحيز خاص ^(٤٦) » فان المنهج التاريخي بالمعنى الذي قدمناه ، كفيل بالنظرة الموضوعية من حيث هي رؤية الشيء على ما هو عليه ، ورصد تطوره وتفسيره في ضوء قوانينه الخاصة ، وعلاقتها بغيرها من قوانين التطور العامة في المجتمع . ولا يمكن للمنهج التاريخي الذي يعنى السرد التاريخي للاحداث والأحوال أن يحقق هذه الموضوعية لأن هذا المنهج يرى الأشياء من الخارج دون ان يفسرها وان فسرهما أو حاول البحث عن قوانينها الخاصة ، فانه يراها منعزلة عن سياقها التاريخي والاجتماعي .

فقد بدأت الدكتور هند رؤيتها لظاهرة النقد الأدبي عند العرب ممثلاً في نقد الشعراء الشعر من العصر الجاهلي ولم تحاول البحث عن عوامل استمرار هذه الظاهرة ، على الرغم من أن هذه العوامل متغيرة ، ومرتبطة بالتطور الجوهري الذي يساد المجتمع العربي بعد الاسلام في الصدر الاول منه ، ثم ماحدث لهذا المجتمع مرة أخرى من تحول اجتماعي وسياسي وثقافي وذوقي مع بداية عصر الفتح وقيام الدولة العباسية ، وانفتاح العرب على بقية الاجناس الأخرى انفتاحاً ثقافياً وحضارياً

وماديا كان من شأنه ان يحدث معه تبدل في الاذواق وتغير في الأحوال فلم تعد النظرة لفن الشعر هي نفس النظرة القديمة عند عرب الجاهلية ، أو عندهم في صدر الاسلام فلم يعد التغنى بالأطلال عنصرا لازما في بناء القصيدة لأنه لم يعد في حياة الشاعر او المجتمع أطلال كما لم يعد هناك ضرورة لاستخدام المعجم اللغوي الغريب في الفاظه في مجتمع صار يبحث افراده عن المتعة واللذة كما يبحثون عن السهولة واليسر ، اذ قيل لبشار : اذا شئت ان تثير العجاجة اثرتها في شتركم ثم تقول : ربابة ربة البيت .. قال : انما اخاطب كلا بما يفهم (٤٧) وقد ادرك الاصمعي الروية هذا التحول المائل حينما قارن بين بشار بن برد ، ومروان بن ابى حفصة ، وكان من المفروض ان ينحاز الى ذوقه في تفضيل الشعر القديم ، فيحكم لمروان ولكنه حكم لبشار بالشاعرية ، وعلل ذلك تعليلا يبدو فيه احساسه بأن بشار كان اكثر تفاعلا مع هذه المتغيرات الجديدة اجتماعيا وثقافيا وذوقيا فقال « لان مروان سلك طريقا كفر سلاكه فلم يلحق بمن تقدمه ، وأن بشارا سلك طريقا لم يسلكه احد ، فانفرد به وأحسن فيه وهو اكثر فنون شعر ، واقوى على التصرف ، واغرز بديعا ، ومروان اخذ بمسالك الاولل

(٤٨)

هذا بالاضافة الى انها قد عزلت هذه الظاهرة — النقد الادبي عند العرب عن عوامل تطورها ابتداءً من القرن الثاني الهجري ، وهي عوامل عامة تتصل بما أشرنا اليه من التغير الذي أصاب المجتمع العربي الاسلامي اجتماعيا وسياسيا وثقافيا وذوقيا ، وعوامل خاصة تتصل بموقف البيئات المهتمة بالنص الأدبي ، جمعا ورواية وابداعا ونقدا ، فالبدعون من الشعراء في أواخر القرن الاول وأوائل الثاني وجدناهم كثرة « شباو كلهم في الاسلام ، وعاشوا كلهم عيشة اسلامية ، وكان هؤلاء الشعراء من أقطار مختلفة ، ومن بيئات مختلفة ، ومن نزعات مختلفة (٤٩) . الأمر الذي حدث معه ازدهار شعري كبير شجع النقاد من اللغويين والرواة على الاهتمام به أضف الى هذا كثرة البيئات الثقافية في مكة والمدينة ودمشق ، والبصرة والكوفة .

وفي مواجهة المبدعين من الشعراء والكتاب تأتى طائفة اللغويين وهم الذين « جمعوا مادة اللغة وروا شعرها ووضعوها نحوها وعروضها ، كانوا محافظين .. ومنذ نشأوا نشأ الاحتكاك بينهم وبين معاصريهم من الشعراء لما يرون عندهم من بعض مخالقات نحوية أو صرفية أو عروضية (٥٠) وكان هؤلاء اللغويون — بحكم عملهم اذا لم يروا في الشعر الا المثل والشاهد — يفضلون الشعر القديم ويرفعون من شأن أعلامه ، وقد صرفهم هذا الموقف عن الاحساس بتغير الشعر احدث عن الشعر القديم ، ومن ثم نشأت قضية القدم والحدثة . أو القديم والجديد التي عرفت باسم « الخصومة بين القدماء والحديثين » واذا كانت بيئة الشعراء وبيئة اللغويين قد تفاعلتا ، فأثرتا ، فلا ندس بيئة المتكلمين التي وصفها استاذنا الدكتور شوقي ضيف بقوله « واذا تركنا هذه الطائفة من اللغويين وعملها في النقد الى طائفة المتكلمين ، وجدناها تنفرد عليهم في هذا الضرب من ضروب النشاط العقلي ، ومرجع ذلك الى انها لم تكن محافظة مثلهم تعقد بالتمودج القديم من الشعر

وحده ، بل كانت تنظر في الحديث معه ، كما كانت تنظر في بلاغة القرآن ومدار فصاحته وتأويل كلمة ، وقد التحم عقلها بالثقافة الاجنبية (٥١) .

وبالإضافة الى ان الدكتورة هند ، قد عزلت ظاهرة النقد العربي القديم عن عوامل تطورها فانها قد عزلتها عن غيرها من الظواهر المماثلة ، مثل ظاهرة تفسير النص القرآني ، وما اسفرت عنه من اثار بدت واضحة على تفكير الشعراء ، خصوصا ان هذه الظاهرة لم تكن بعيدة عن المدارس الفكرية المتعددة التي رأت النص القرآني رؤية تتفق مع ما يناسب منطلقاتها ، ولم يكن الشعراء ، والنقاد ، ببيعيين ، عن هذا المناخ ، ولم يكن الناقد شاعرا او ثاقدا — في ذلك الزمن — وفقا على نشاط فكري يمينه كالنقد ، بل كانت تتنازع ثقافات مختلفة ، ويتنقل من موقف الى موقف ، مما اثر بالضرورة على آراه وأحكامه ، ومن هنا ، فان رؤية ظاهرة النقد عند الشعراء او النقاد ، وفي معزل عن هذا كله تعد رؤية ناقصة ، وتعد الاستعانة بالمنهج التاريخي — في غيبة هذه الرؤية — استعانة لا تحقق هدفا التزمت به الدكتورة من قبل وهو «الدراسة الموضوعية» وذلك لعدة أسباب ، قدمناها اثناء تحليلنا ، ولا مانع من ايجازها فيما يلي :

أولا : ان الدكتورة هند ، حينما تصدت لموضوعها — نقد الشعراء للشعر — راحت تعالج مادة نقدية — هي مدار بحثها — تتصل بتصورات الشعراء حول فن معين . والتزمت ببحث تطور هذه التصورات — بغض النظر عن تحقق هذا الالتزام او عدمه — وهي بالتالي دخلت في علم تاريخ الأفكار وهو «بحث انتشار بعض الافكار والمؤلفات العامة في عصر من العصور ، أو في بيئة من البيئات وعلى هذا المعنى يكون التاريخ الفكري عبارة عن دراسة نصيب نظرية ما من الازدهار والانتشار بين نخبة محدودة من العلماء والمفكرين» (٥٢) . أى أن هذا العلم تاريخ الأفكار — History of ideas — يتم بمتابعة تطور الفكرة في بيئة من البيئات لدى نخبة من المفكرين في وقت ما وصيورتها فيما بعد وان فتشنا في جوانب بحثها لا نلمس اثرا لهذا المفهوم ، فهي لم تجعل للنقد الشعر ، محاور منهجية ، ولم تنطلق من اساس نظري تستعين به في فهم مادتها وتحليلها ، ومن ثم جاءت ملاحظات الشعراء مبغضة مفككة الا من رباط وهي مثل ، «ولأني نواس اراء نقدية في الشعراء الجاهلين ، وفي شعراء عصر صدر الاسلام ، والشعراء الامويين ، وله آراؤه النقدية» (٥٣) وهو رباط لا يوضح مصادر هذه الآراء ولا انتهاءها لأى محور من محاور نظرية الشعر ، وانما هي أفكار ، كل فكرة تعبر عن نفسها متممة مرة الى الاسلوب ، ومرة الى الصورة ، ومرة الى النحو ، وتنتمى الى ازمان مختلفة متباينة ، هذا بالإضافة الى أن الدكتورة اعتمدت على نوع معين من الملاحظات النقدية التي ابداهها الشعراء ، وهي ماروى عنهم وغاب عنها مصدر في غاية الاهمية — وهو دواوين الشعراء التي لم نر مجرد اشارة عابرة اليها على صفحات البحث .

ثانيا : ان الدكتورة ، قدمت لنا مجموعة من الشعراء الجاهلين الاسلاميين والعباسيين

واصطفاهم ، ولا ندرى على اى اساس ، وكأنهم معزولون عن موروثهم النقدي أو عما عاصروه من قضايا نقدية ، فجاءوا كأنهم نبت معزول عن الشمس والهواء والظل ، وليس له الا بعض الوريقات الذابلة ، وعلى الرغم من اهمية دور الشعراء في تاريخ النقد العربى القديم ، فقد غابت ملامحه ، كما غاب عن الدكتوراه مبدأ المقارنة لندرك الفرق بين نقد الشعراء — وهم اول النقاد — ونقد النقاد ، ولندرك من من الفريقين كان اكثراً ثراء من الآخر — مادام الشعراء النقاد — في رأى الدكتوراه — قد اجادوا في نقدهم (٥٤) ومن من الفريقين كان اسبق من الآخر في طرح تصورات نقدية جديدة ومفسرة لجانب من جوانب نظرية الشعر عندهم .

ثالثاً : ولأن فكرة المنهج قد غابت عن البحث ، وقعت الدكتوراه هند في خلط كبير بين البيئات التى اهتمت بالنص الشعرى ، فاعتقدت ان امثال حماد الرواية ، وخلف الأحمر ، نقادا شعراء لامعين . ورأينا ان هناك اسما لمعت من بين النقاد الشعراء وعلى راسهم حماد الرواية المتوفى سنة ١٥٥ هـ .. كما اشتهر منهم خلف الأحمر المتوفى سنة ١٨٠ هـ (٥٥) وطبيعى ان يقودها هذا الى ماقدموه من ملاحظات نقدية متصلة بطبيعة عملهم كرواة للشعر ، وصرفت اهتمامها الى امثال هذه الملاحظات ، ولم تقف عند مادة بحثها الحقيقية المتمثلة في رؤى الشعراء لفن الشعر ، وهى رؤى صاغوها شعرا وفرا في دواينهم . وهذه المادة فيها من الثراء والوفرة ما جعل كاتب هذه السطور يتوقف عندها ليتخذها موضوعا لاطروحته في الدكتوراه التى اجيزت في أوائل صيف ١٩٨٤ . ودار عليها بحثه الذى ابتدأ ببيان وانتهى بأى العلاء ووقع في جزأين الأول : شمل دراسة مفهوم الشعر عند هؤلاء الشعراء العباسيين والثانى : شمل نصوص مادة هذه الدراسة . والجزأين ماثلان للطبع .

رابعاً : ولاحساس الدكتوراه بعدم تماسك المادة التى جمعتها ، أو هكذا بدا لها الامر ، لم تنشأ أن ينور بحثها حول محاور نظرية مرتبطة بمفهوم الشعر وقضاياها مما ادى بالضرورة الى عدم التماسك الشكلى في بناء خطة البحث . اذ لو نظرت اليها مادلتك على شيء مما اعتاد الباحثون على تسميته ابوابا وفصولا ، أو اقساماً ما وأجزاء ، أو مباحث وغير ذلك من التقسيمات . ولا نجد الا عناوين فرعية جانبية مكررة متشابهة تربط باسماء شعراء ، وليس بموضوعات ، ولا تمايز بينها الا بصفة الشعراء ان كانوا جاهليين ، أو امويين ، أو عباسيين .

وبعد هذه الجولة ، وقبلها ، يظل الامر محتاجا الى تفسير اذا علمت ان الباحثة قد حددت هدفها من البحث ، ولم تعلن عنه الا في السطور الاخيرة منه ، وهو «الدراسة الموضوعية لنقد الشعراء وبيان دورهم في هذا الميدان» (٥٦) كما حددت موقع بحثها بين الابحاث اذ وصفته بانه «دراسة جديدة لم يسبق اليها» (٥٧) ولا ندرى هل نوافق التعالى حين قال : ان من تعد سقطاته هو الكامل ، وان من تحسب هفواته فهو السعيد .

- ١ - ليس التراث موجودا صوريا له استقلال عن الواقع الذي نشأ فيه ، وبصرف النظر عن الواقع الذي يهدف إلى تطويره ، بل هو تراث يمر عن الواقع الأول الذي هو جزء من مكوناته ... والتراث والتجديد يمران موقف طبيعي للبلدية ، فالماضي والحاضر كلاهما معاشان في الشعور ، ووصف الشعور هو في نفس الوقت وصف للمخزون النفسي المتراكم من الموروث في تفاعله مع الواقع الحاضر ، اسقاطا من الماضي أو رؤية للحاضر ، فتحليل التراث هو في نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان اسباب معوقاتها . انظر حسن حنفي : التراث والتجديد / المركز العربي للبحث والنشر / القاهرة ١٩٨٠ ص ١١ ، ١٧ ، وما بعدها
- ٢ - نفس المرجع والصفحة .
- ٣ - النظرية : وجهة تصورات مؤلفة تأليفا عقليا يهدف الى ربط النتائج بالمقدمات أو فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم ، ويشير الى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء اجمعين في حقبة معينة من الزمن . انظر / مراد وهبة المعجم الفلسفي / دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ط ٣ - ١٩٧٩ م ص ٤٤٧ ، وانظر / معجم مصطلحات الأدب / ٥٦٩
- ٤ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / دار الرشيد - العراق / ١٩٨١ م ص ٧
- ٥ - نفس المرجع والصفحة
- ٦ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر / مطبعة الجامعة - بغداد / ١٩٨٦ م ط ٥ ص ٩
- ٧ - هند حسين طه / النظرية النقدية عند العرب / ص ٧ .
- ٨ - جابر عصفور / مفهوم الشعر : دراسة في الموروث النقدي - دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة - ١٩٧٨ م ط ١ ص ٧
- ٩ - كمال ابو ديب / جدلية الخفاء والتجلى - دار العلم للملايين - بيروت ص ٢ / ١٩٨١ م ص ٣٥
- ١٠ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر - ص ٥
- ١١ - ابراهيم بيومي متكور - في اللغة والأدب - دار المعارف - مصر ١٩٧٠ ص ٩٤ .
- ١٢ - نفسه / ص ٨١
- ١٣ - ابراهيم الرزاي / الرينة / تحقيق / حسين فيض الله / دار الكتاب المصري / مصر ١٩٥٧ ص ٨٣
- ١٤ - ساهن وهب / الوهان % تحقيق / حنفي شرف / مكتبة الشباب بالقاهرة ص ١٣٠
- ١٥ - مجدي وهبة / معجم مصطلحات الادب / مكتبة لبنان / ص ٥١٤
- ١٦ - نفس المعجم / مادة نقد
- ١٧ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر / ص ١٢ .
- ١٨ - نفسه ص ١٣
- ١٩ - ، ص ٦
- ٢٠ - ، ص ٦
- ٢١ - ، ص ١٣
- ٢٢ - ، ص
- ٢٣ - اللذان : الانهماج الدائري عموما هو كل ميل الى اعتبار أحكام الانسان مبنية على ميوله الفردية وذوقه الخاص ، وقد اطلق على المدارس النقدية التي ترى أن الحكم على العمل الفني يجب أن يقوم على ذوق الناقد لحظة حكمه عليه ، لا على أساس القياسات النقدية الموضوعية من قبل .
- الفن : تعبير خارجي عما يحدث في النفس من بوعث وتأثيرات بواسطة الخطوط أو الألوان أو الحركات أو الأصوات أو الأنماط .
- انظر : معجم مصطلحات الأدب .
- ٢٤ - هند حسين طه / الشعراء ونقد الشعر ص ٦
- ٢٥ - ، ص ١٣
- ٢٦ - عبد المحسن طه بدر - الروائي والأرض - الحقيقة المصرية العامة - القاهرة ١٩٧١ ص ١٤
- ٢٧ - هند حسين طه - الشعراء ونقد الشعر ص ٦

- ٢٨ — أحمد يوسف على — مفهوم الشعر عند الشعراء العباسيين من بشار إلى أبي العلاء — رسالة دكتوراه مخطوطة — ١٩٨٤ — جامعة
الرقائق ، انظر ص ٣٤٤
- ٢٩ — شكرى عياد / موقف من البهوية — فصول — القاهرة — العدد الثاني — يناير ١٩٨١ ص ١٩٠
- ٣٠ — عبد المنعم تليمة — مقدمة في نظرية الآداب — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة / ١٩٧٣ ص ١٨٨
- ٣١ — نفسه
- ٣٢ — عبد المنعم تليمة — مدخل الى علم الجمال الأدبي — دار الثقافة للطباعة والنشر — القاهرة ١٩٧٨ ص ٩٢
- ٣٣ — ابراهيم بيومي مذكور — في اللغة والأدب ص ٨١
- ٣٤ — شوقي ضيف — البحث الأدبي : طبيعته ومناهجه — دار المعارف — القاهرة ص ١٨ و ١٩
- ٣٥ — الجاحظ — الحيوان — ج ١ — ص ٧٤
- ٣٦ — يوسف خليل وآخرون — الروائع من الأدب العربي — المجلس الأعلى للثقافة — القاهرة — ط — المقدمة ص ١١
- ٣٧ — طه ابراهيم : تلويح النقد الأدبي عند العرب — دار الكتب العلمية — بيروت ١٩٨٥ ص ١٧ و ١٨
- ٣٨ — نفسه
- ٣٩ — همد حسين طه : الشعراء ونقد الشعر ص ١٧
- ٤٠ — نفسه ص ٥
- ٤١ — عماد وهبه — المعجم الفلسفي — ص ٤٣٢
- ٤٢ — همد حسين طه — الشعراء ونقد الشعر — ص ٥
- ٤٣ — نفسه ص ١٨٥
- ٤٤ — عبد المنعم تليمة — مقدمة في نظرية الأدب — ص ٩٠ و ٩١
- ٤٥ — نفسه
- ٤٦ — مجدى وهبه — معجم مصطلحات الآداب — ص ٣٦٠
- ٤٧ — المرزبان — المرشح في مآخذ العلماء على الشعراء — تحقيق على محمد الجاوي — لجنة البيان العربي — القاهرة ١٩٦٥ ص ٢٤٩
- ٤٨ — نفسه
- ٤٩ — طه ابراهيم — تلويح النقد الأدبي عند العرب — ص ٣٨
- ٥٠ — شوقي ضيف — النقد — دار المعارف — مصر — ص ٣٩
- ٥١ — نفسه — ص ٤٥
- ٥٢ — مجدى وهبه — معجم مصطلحات الادب — ص ٢١٩
- ٥٣ — همد حسين طه — الشعراء ونقد الشعر — ص ٩٣
- ٥٤ — نفسه — ص ٦
- ٥٥ — نفسه — ص ١١
- ٥٦ — نفسه — ص ١٨٥
- ٥٧ — نفسه



قراءة في أربعة أصواتٍ شعريةٍ من جيلِ الرمادة

وليد سبر

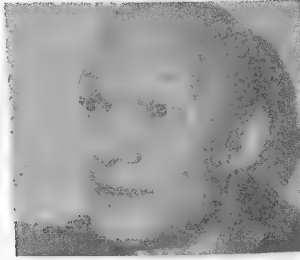
« ما يبقى على الأرض هو ما أسسه
الشعراء » .

« هولدرلن »

- ١ -

هذه إطلالةٌ سريعةٌ تشغل بالكشف عن دأب الموجة الشعرية الثالثة في إنفراز أصواتٍ جديدةٍ حارةٍ بين فترةٍ قصيرةٍ من الزمنٍ وأخرى ، إرهاباً بالامتداد والاتصال والراء والفاعلية ، وتعبيراً عن تكاثف « الهمم الشعرى » وتناميه رغم تخلف المتابعة النقدية الجادة له ، ورغم تفتُّن حالة الكسل العقلي في واقع حياتنا الثقافية المأزومة ؛ إذ أن شهوة « الابداع الجمالي » لم تتوقف للحظةٍ عن الموارد والتدفق ، ولم تكف حركة الشعر الجديد عن توليد فرسانها المتعاقبين بكافة اتجاهاتهم الفنية واشيةٍ بانفصالهم واتصالهم في آنٍ (عن) و (مع) تراثهم التاريخي والجمالي والاجتماعي ، وواعدةٍ باستشراف آفاقٍ أكثر إشراقاً وجدةً وزخماً دون ادعاءٍ أو ضجيج .

(جيل الرمادة) إذن ، وأنا واحدٌ ممن ينتمون إليه ، هو ذلك الجيل الذي ولَّج المعمعة عقب انكسار الحلم العربي في السبع والستين ، حيث طفت على سطح الواقع الاجتماعي كالة التناقضات الكامنة التي خلخلت من دعائمه ، ونالت من تماسكه إلى أبعد الحدود الممكنة .



(جيل الرمادة) تعبير مجازي نطلقه تجاوزاً على من ينتمون إلى هذه المرحلة الحادة الشائكة من تاريخنا . وهى مرحلة سادها وجع التردى ، وعذاب النكوص على كل المستويات . ومادام شعراء هذا الجيل المسكون حتى النخاع بهاجس « التجاوز » يبتغون تقويض ما نشأوا عليه سعيًا إلى تأسيس واقع جديد ، وكتابة جديدة ، فلاشك في أنهم يحملون عبء قول ثقيل لا يستطيعون بحال الخلاص منه دون أن يعملوا على أن يكون « للجنم الافتتاحي » إيقاع يصل ما كان بما يكون ، ويصل ما يكون بما سوف يكون أيضاً . .

إن عملية الإبداع تنهض في أفضل حالاتها على « شكل من أشكال التوازن الفعال بين الهدم والبناء ، بين الغريزة والتجاوز ، بين إعادة شحذ العناصر الفاعلة في القديم وخلق عناصر صاعدة جديدة لا تنتمي سوى لمعطيات عصرها » (١) .

إذن ، فعملية الإبداع في وجهها الآخر شكل من أشكال الجدل ، هذا الجدل الذى يعيد دائماً إنتاج الحياة ، ويمحو بعض عناصرها لصالح البعض الآخر . والمبدع أو الفنان يراهن عادةً كما يقول « جارتيا ماركيز » على جوادين ، جواد فعالية إبداعه في متلقى هذا الإبداع ، وجواد حذقه الفنى . وعلى المبدع لكى يحقق الفعالتين السابقتين أن يملك وعياً متفرداً بمعطيات واقعه خاصة إذا كان هذا الواقع مضطرباً بخليط من الاحتمالات والتناقضات والرؤى .

- ٢ -

أفرزت الموجة الشعرية الثالثة في مدّها الأول عدداً من الشعراء الموهوبين الذين أخذوا على عاتقهم مسئولية تمثيل إنجازات الموجة الأولى (عبد الصبور - أحمد حجازى - السبّاب) وإنجازات

الموجة الثانية (عُفُيَ مطر - أمل دنقل - أنى سنة - الماغوط) وفهم الآليات الداخلية التي تحكم هذه الإنجازات فهماً جيداً ، والاستفادة منها ، وتطويرها ، ومحاولة تجاوزها إلى أبعد . ضمت هذه الموجة الثالثة فيما ضمت كلا من الشعارين : حلمى سالم ، وأحمد الحوق .

أصدر « حلمى سالم » عدداً من المجموعات الشعرية عبر ١٤ عاماً كان آخرها (سيرة بيروت) ١٩٨٦ م . كذلك أصدر « أحمد الحوق » عدداً من المجموعات الشعرية التي كان آخرها (الانتظار على مائدة الشمس) ١٩٨٥ .

وأفرزت نفس الموجة في مدنها الأخير عدداً آخر من الشعراء الأصلاء الذين وصلوا تنمية (خط التجاوز السابق) ومدته إلى منتهاه . من هؤلاء الشعراء : الشاعر « شادى صلاح الدين » الذى أصدر عدداً من المجموعات الشعرية التى يُعَدُّ من أحداثها (أسرار من ملف فاتنة كانت تعشق الوطن) ١٩٨٥ وهو عبارة عن قصيدة واحدة طويلة . والشاعرة « ميسون صقر » التى أصدرت مجموعة شعرية واحدة هى (هكذا أسمى الأشياء) ؛ هذه المجموعة - فيما أرى - من أفضل ما كتب تحت اسم (قصيدة النثر) فى السنوات الأخيرة .

لقد تساءل « تريستان تزارا » ذات يوم عن قيمة الشعر ثم أجاب بأن قيمة الشعر تكمن فى حضوره الجوهري فى قلب زمان العالم ومكانه . فما مدى حضور قصائد هذا الجيل (المهم من قبل البعض بالانفصال عن همِّه اليومي) فى قلب الزمان والمكان ؟ . هذا هو السؤال .

- ٣ -

يمثل عالم « حلمى سالم » فى قصائده (سيرة بيروت) بنيةً واحدةً فى الدلالة ، ولكنه لا يُثَمِّلُ بنيةً واحدةً فى التشكيل . فالقصائد المكتوبة من العام ٨١ إلى العام ٨٢ مثل (مقطوعات الحصار) و (وجوه تمنحنى وجهي) و (حوار مع حجر فلسطيني) تكاد تتداخل على مستوى الأداء الأسلوبى مع قصائد (سكندرياً يكون الألم) و (الأبيض المتوسط) على ما بينهما من تراجيح فى كيفية القول . أما القصائد المكتوبة من العام ٨٣ إلى العام ٨٤ مثل (تجعل شربانيا بلداً) و (المعشوقة والغرى) و (حديث سليمان) فهى تُثَمِّلُ - فى زعمى - مرحلةً جديدةً فى التشكيل الجمالى عند « حلمى سالم » ، وفى حدود الديوان الذى بين أيدينا فقد تضمنت قصيدة (البرزخ صيف ٨٢) لإرهاصات هذه المرحلة .

فيما عدا هذا فإن قصيدة مثل (حروف) المكتوبة فى أكتوبر ١٩٨١ تحتوى رغم وقوعها فى الدائرة الأولى نزوعاً خفياً إلى تجاوز ملاح الثبات اللصيقة بقصيدة « حلمى » فى هذه المرحلة ، بينما تحتوى قصيدة (قصائد قصيرة فى وصف الرقم الصعب) المكتوبة فى نيقوسيا ١٩٨٤ على وقوعها

في الدائرة الثانية انحناءً مرتداً بعض الشيء إلى (المفاتيح) و (التيمات) المميزة لقصيدة « حلمي سالم » في المرحلة الأولى .

ومهما يكن من أمر ، فإن (التراوح) و (التفاوت) و (التذبذب) أحياناً بين قطبين صار يمتلكهما الشاعر هو أمر مشروع خاصة في فترة (التحول النسبي في الخبرة الجمالية) ، والعبرة هنا بذلك النسق الأخير الذي يتمخض صراع الثنائيات عن اكتماله وانتظامه في بنية شاملة موحدة .

اقترح الآن أن قصائد الدائرة الأولى تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤية أفقية ورأسية أو رؤية ذات زوايا مثلثة (حادة / منفرجة / قائمة) . المهم أنها رؤية مدببة ، محددة بشكل صارم ، وتكاد تكون مؤطرة « مسبقاً » تأطيراً هندسياً . تحتفل هذه الرؤية في عمومها كما توصل « ادوار الخراط » بالثنائيات غير المحلولة (٧) .

الطفل الذي يداريه كهل

اسمه الأهل

صامت كليم

فرحان بالأمي

وابتجاهه أليم .

إن ما يجمع بين الأضداد تجاور غير محسوم في جدليته ، ونادراً جداً ما يتولد عن نواة تلك الأضداد وجود ثالث يتجاوزها .

الدوال الأساسية في قصائد الدائرة الأولى (دائرة الرؤية الزاوية) هي : الحجر - الورد - الرصاصة - البؤبة . وكلها دوال فيما أرى أشد صلة (بالمكان) من (الزمن) .

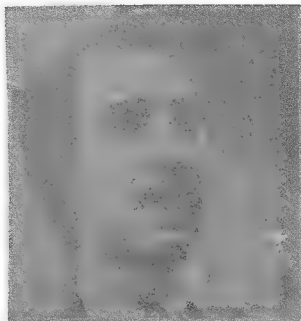
قصيدة الدائرة الأولى هي قصيدة المعادلة الحسابية . والشاعر يكسر منطقية هذه المعادلة وذهنيتها من خلال بعض التنويعات التي صارت تُشكّل سمةً خصوصيةً من سمات شعره مثل : الإلحاح الإيقاعي ، الجنباس اللفظي ، الحوار بين الأنا والآخر ، التكرار المقطعي .

اقترح أيضاً أن قصائد الدائرة الثانية تقدم طرحاً للعالم ينهض على رؤية دائرية ، حلولية ، ذات نفس صوفي واضح ، تتخلل للمرة الأولى عن التحديد والتأطير في مقابل التكثيف والعمق . وتقلت من منطقة الثنائيات غير المحلولة كي تدخل في منطقة التضافر ذي العناصر المتعددة .

الوردة ساهرة

والأنثى ليس تمام على مقطوعتها الليلية

نفسي بحقائقها لليلة والجندى ،



تفادر مكنها تحت رذاذ الثلج الأحمر
تتحقق من أن الأشياء المحبوبة
ما زالت في موضعها المحبوب

تحيء الصبية عطفاً من الهتك والسفك
والمقصلة
تلملم من بين بقايا العشيى البقايا :-
رباط حذاء
وخصلة شعر معلقة بالسحاب ،
سطوراً لمطلع أقصوصة
نصف ضلع تطاير ،
مفتتح للغرام ،
بداية حلم على الهدب ،
سبابة ،
بعض إغفاءة ،
أغلة

لقد بدأ الشاعر ينشد شيئاً فشيئاً تنوعاً ثرياً في إطار الوحدة الواحدة المحكمة دون أن يتنحى
عن رؤيته الجوهرية الأولى في انقسام بحيرة العالم إلى سالب وموجب يتبادلان موقعيهما في تحاور
لا ينفد .



الدوال الأساسية في قصائد الدائرة الثانية (دائرة الرؤية الحولية) هي : الوردة - الجملة - الوقت - الربابة .

تحتوى هذه الدوال في منظومتها دوال المرحلة الأولى وتتجاوزها كما أنها تبدو أشد صلة (بالزمن) منها به في المرحلة السابقة مع الاحتفاظ بعلاقتها مع (المكان) .

تخل « حلمى » قليلاً عن إلحاحه لإيقاعى الخارجى واستبدله بإيقاع الداخل الدائرى :

قلت : أنا المخدوع الظمانُ

لصاح سليمانُ

فكيف تحدد موقعك الراهن بين الأجناد ؟

أنا أول من سيكونون وآخر من كانوا

وثرى الأرض الإيمانُ

اقرب قليلاً

صاح سليمانُ إلى آخره .

أيضاً ، فقد خفف « حلمى » بعض الشيء من جرعة الجناس اللفظى . إذن ، فقد تخلى شاعرنا عامة عن التصاقه الجارف الممجوج أحياناً بطبيعة الظاهرة الصوتية ، وأعطى اهتماماً موازياً لعناصر التشكيل الأخرى (الصورة - سياق البناء - التركيب المتضافر للجزئيات المتعددة) . ولكنه احتفظ بهستين إيجابيتين جداً من سماته اللصيقة وأعنى بهما : الحوار بين الأنا والآخر ، والتكرار .

تتبلور سمة (الرفض الرومانسي) في شعر أحمد الحوقى أكثر مما تتبلور في شعر أى شاعر آخر من هذا الجيل . تصطبغ هذه السمة بصيغة غنائية واضحة تكتسب ملمحها الدرامى الوحيد من الالتحاق المتواتر على توظيف عنصرين رئيسيين ؛ هذان العنصران هما : الشخصية ، والمكان .

وفى (الانتظار على مائدة الشمس) يبرز عنصر (الشخصية) التى تتمتع حياتها بشحنة مأساوية واضحة جلية من خلال مرثيتى « صلاح عبد الصبور » و « نجيب سرور » فيما تأخذ شخصيات أخرى مكانها فى قلب صراع الأضداد ذاته دافعة بطاقة اللغة النفسية إلى حدود بعيدة ؛ من هذه الشخصيات « منير الششتاوى » و « أحمد الحوقى » نفسه .

كذلك يتخذ (المكان) دلالة الدرامية المباشرة عبر تداعيات الأحداث المؤلة فى حركة الزمان (الماضى - الحاضر) حيث تتكرر هذه الدوال المفاتيح :- الدلتا - النيل - اسكندرية - بيروت ... الخ .

ونجربة (التوق إلى تحقيق مستحيل) هى التجربة (المفصل) التى تنشط فى الحركة من حولها بقية التجارب الصغيرة الحية التى تسهم بشكل عضوي فى تثبيت وترسيخ دلالة التجربة الروحية الأم ؛ هذه الدلالة التى تشي برد الفعل (الانكسار) دون أن تشي بفعل مادي ينهض على المواجهة أو الرغبة فى التصدى .

انتهى وقت القصيدة
أفرغني النيل من انجمرى ولغى ضفتيه
ربما يغفو قليلاً ~
ربما أهفو إليه
ربما يفرغ بعض الحزن
أو يمتزج فرع الذاكرة

معدرة ...
ربما تصحو على طعم المرائى القاهرة

أو :-

وأعرف أنك فاكهة المستحيل
وأنتك شمس القرى

واكتمال السفر
فلا توقفني عن الشوق
لا توقفني عن الشوق
يرحل وجه ، ووجه يميء
وأنت على واجهات القرى كخلائف
وزيت يضيء
وأنت اللغات .. اللغات .. اللغات
دهوف الهوى
والنبات - الهوى
والهوى - اللبنة
فلا توقفني عن الشوق

إن (التداعي الحر) سمة من سمات (الغنائية العاطفية) التي يتكئ إليها « الحقوقي » دائماً في فعل (البوح) . وعادةً ما يأخذ (الخطاب الشعري) طابعه الخاص عبر إحالته إلى (ضمير المخاطب) مما يؤكد بصورة مستمرة (الوظيفة الانفعالية) لشكل الكتابة الشعرية عند الشاعر .

يا نيل
أنت طعنتي ، وقصبت طعني
فاتبه
إلى حليفك في التباهك

إن (الخطاب) و (النداء) في شعر « أحمد الحقوقي » أداتان أسلوبيتان يفضحان على مستوى (النص الثام) أو (النص الكلي) للشاعر رغبة (الإدانة) العارمة التي تتوقد بها شهوة التحقق المشوبة بانكسار موجع طويل .

طعنة الورد تمسح عن المسافة والشعر !
يبني وبين النجوم الأليفة أنت ..
أيا سيدي الحب
تمسح عن توارثك العربية
أم أنت ترشقها في جيبني
كروشم البراءة !؟

ولكن « أحمد الحقوقي » ينجح - وهذه ميزة لا يمكن إغفالها - في إيجاد (النغمة المناسبة

للأداء) مما يجعل من شعره (موصلاً جيداً) بلغة علم الطبيعة ، وذلك دون أن يتنازل عن الطرف الأيمن في المعادلة : فنية الإنشاء الشعري . إن « الحوق » لا ينجح عادةً إلى خصيصية (التركيب) أو خصيصية (تعدد مستويات الصوت) أو خصيصية (السرد الدرامي) ، وإن كان ينجح رغم ذلك إلى خصيصية بالغة الأهمية تمنح شعره لقاً انفعالياً واضحاً ، هذه الخصيصية هي (الإيحاء) . وسحر الإيحاء نواة جوهرية لاصقة بكل شعر حقيقى لا مناص ، ولكن افتتان شاعرنا الدائم بـ (توالد الصور الصغيرة) من (صورة كلية) تقع في خلفية الرؤية الجمالية هو ما يميز أسلوبه التعبيري حيث تمتد الظلال كثيفة في اتجاه تخليق (الأثر النفسى) .

إن « أحمد الحوقى » مغرمٌ برسم (الحالة) ، وفي ذلك مايسم طريقة أدائه بميسمها الأسلوبى الخاص . لقد قال « بوفون » أن « الأسلوب هو الإنسان نفسه ، ولهذا فلا يمكن إلا أن ندرس الأسلوب » (٣) .

تمتد جماليات الأسلوب كذلك عند « الحوق » لتشمل (حساً تراثياً شعبياً) صاعداً في وَهْنٍ ، كطريقة من الطرائق التى تسهم في فاعلية التوصيل .

اننى أهواك يا حزنى المقيم
مثل فغار الأوائى

و :-

فوق أرصفة الخليل
كلمتى خيمة
وتزوجتى مشربية

و :-

قللى منمنمة
ومشكاة
وابريق الوضوء

.....
قللى يسافر في شهور الصيف وأحياناً قِيلَتْهُ

أيضاً فإن هاجساً (كونياً) يتغلغل في سياق التوارد الشعري (الطبيعة - الماء - النار - الفضاء - الليل) مما يثنى على مستوى الدلالة برغبة التوحد بـ (المطلق) كبديلي رومانسي عن وهم الالتصاق بالعالم .

ينطلق « شادى صلاح الدين » من نفس البؤرة الرومانسية - تقريباً - التى ينطلق منها « أحمد الحوق » فى إنشائه الشعرى ، ولكنه يتحرك فى مسار أقل تنوعاً وحدة فى إيقاعه ، وإن كان أكثر قرباً من غصب الدراما وأكثر إيغالاً فيه . إن « شادى صلاح الدين » يكرر وجهه عدة مرات بعدة صور مختلفة ، دون أن ينسى أن تكون مراهبه شافة عما ورائها بقدر كبير من النعومة والشفافية والبساطة .

« أسرار من ملف فائنة كانت تعشق الوطن » قصيدة طويلة مجزأة إلى ١٢ حركة ، والحركة الأخيرة نفسها مجزأة إلى ثلاث حركات صغرى . تبدأ القصيدة هكذا :-

قصيدة حببتي
كأصمت حين يقطع الكلام

وتنتهى هكذا :

يا زينب الجميلة
تأتين فى نهاية الجولة
تسبحين عن عيونك الضوء ،
وآثار الساحيق ،
وتبدلين الارتحال

إن هناك نوعاً من (المباغطة المسنونة) فى كل مرة ؛ تقطع بنصلها المبرئ الحاد اتصالاً أو اكتمالاً كان متوقفاً . وهذه (المباغطة المسنونة) تجد إشباعاً متواتراً فى تجاوبات عديدة تنجلى وتختفى فى تراوحي دائري ما بين البدء والنهاية .

وابتدرتني بالخصام
وكنت متعباً

يكنى أن نتصرف كمثيقين
التقى بعض الوقت
وانهزما بعض الوقت
وابتسما بعض الوقت
وانتهيا فجأة

ولما رجعت إلى دارها
انكرتني ثلاثاً
إلى أن تبدى النهار
وكان تكلمنى
من وراء الجدار

إن إحساساً بـ (قصر الوقت) و (فوات الأوان) و (الداهية) و (الخديعة) يعتور تجربة « شادى » من أولها إلى آخرها . انه شاعر الزمن المسروق خلسة ، والعمر المضيق دون سابق إنذار . ووجه الشاعر الذى ينبئ عاشقاً مرة ، ومسافراً مرة ، ومواطناً عادياً مرة ، وقروياً ضاجراً بقسوة المدن مرة وجهه يلوح دائماً بين التذكر والسيان كأنه لمع طيف . إنه انحدار الذات بين التحقق والإنكار: دونما إذعانٍ كاملٍ لطرفٍ من الطرفين ، ودونما إصرارٍ أيضاً - ربما - على الامساك بطرف دون آخر ، والتشبث به غنوة . وهذا الملمح الرؤيوى بالذات هو ما يفرق رومانسيته عن رومانسية سابقه ويجعلها أقل تنوعاً وحدةً في إيقاعها ، ومن ثمَّ أوهن نضجاً . إن موقفاً شخصياً من الوجود مازال في طور التكوين الخفيث ، ولكنه لم يتكون بعد . انه مازال في طفولته يدنو على استحياء شغيف من قبح العالم وخشوته ، دون أن يكشف كشفاً دائماً عن لامبالاته وجفوته .

ولكنه (وضرباً على وتر المفارقة) يستطيع رغم ذلك - أى الموقف - أن يتشكّل عبر صوره أكثر تركيباً ، وأكثر درامية ، وأكثر تنوعاً من ذلك الموقف الذى يتشكّل في شعر آخرين يملكون رؤية أكثر احتمالاً .

السحاب مراجيع وشم
على الأفقي المعدني
وقالت تعلمني الحب : حجر داراً
وتكتب في جسد العاشقين غزل
وارتدتي السنون
وحين رجعت إلى دارها
ضحكت كالطلل
- كيف تكتب فينا القصائد (والحزن ربتنا) ؟
- قلت فيك تشجرت حتى ذهلت عن الحزن
- منذ متى سكنتك المدينة

- آه .. تعبت من العَدِّ ، فاسترسل في السؤال

لعل أجد طلقةً في الجسد

كانت الشمس دافئةً

والسحاب مراجيعٌ وشم

وقالت : أعلمك الحب

قلت : أعلمك الهجر

قالت : هجرتك منذ زمن

قلت : شيءٌ كهذا يكونُ الخ

إن مساحةً فاعلةً من الجدل الدرامي الذي ينبع من الحوار لينفذ إلى أعماق الحدث متشابك الخيوط بين الـ (الأنا) و (الآخر) تحتل رقعة الحركة ٧ كاملةً وتتبدى بتنويعاتها في الصورة ، والتركيب ، وسياقات الانتقال . وهذه المساحة التي تتفجر بإمكانيات الحركة لا يسهل اختراقها دون أن تنهار متوالية (الحب / الهجر) التبادلية بين الطرفين ، هذه المتوالية مُحكمة الإنشاء في تدرجها وتواترها .

وقالت تعلمني الحب : هجر داراً

وتكتب في جسد العاشقين غزل

.....

وقالت : أعلمك الحب

قلت : أعلمك الهجر

قالت : هجرتك منذ زمن

إن « أساس التفهم هنا ينبع من إدراك » جد عميق بأن « الحدث هو اللغة ، وأن اللغة هي التي تخلق العالم الدرامي » . و « اللغة إذن هي الموقف » ^(٤) . فم تميز اللغة الشعرية عند « شادي صلاح الدين » ؟ . إنها تميز بثلاث خصائص جوهرية :

١ - التوصيل .

٢ - الدرامية .

٣ - التشاف .

و (التشاف) هو إفصاح (الحالات) و (السياقات) و (الاختيارات الاستعارية) عن بعضها البعض ، وكشفها لبعضها البعض . وخير تمثيل لهذا (النحت الاصطلاحي) أن تمثله في

شعر « شادى » مجموعة من المرايا الرأسية المتلاحمة عند أطرافها فيما يشبه (متعدد السطوح) بحيث يتحرك هذا الشكل الهندسى حركةً دائريةً حول نفسه فى المكان عاكساً زوايا الغرفة وأشياءها على التوالى مرةً بعد أخرى . و (التشاف) غير الشفافية وإن تضمنها فى نسيجة ، وغير (دورة الحلول) بما تنم عن إفشاء العناصر كل منها إلى الآخر فى دورة لا تنتهى وإن أوحى أحياناً بهذه الحركة . انه تتابع مشاهد ذات طبيعة واحدة فيما يشى كل مشهد فى قلبه بالمشهد الآخر تشكيلاً ورؤيةً وحدثاً .

ومن طبيعة اللغة التى تتأسس على (التشاف) أن تتبادل دوالها فى ثنائيات أو ثلاثيات مقترنة بحيث يبنى هذا الاقتران فيما يشبه حركة (التوافق والتبادل) على (الإبدال) لا على (الموازنة) .

- (الابتسام) مقترناً فى تواتره بـ (النعب) أو (الشجن) أو (النوم) أو (الفقدان) .

إن : ضحكت كالظلل ..

جملةً مفتاح تنم فى تبدلاتها المجزأة عن اقتران البهجة بهاجس الماضى أو بحدس الحاضر المتهدم ، والآل الذى يحمل فى رحمه الندامة .

- (النوم) مقترناً فى تواتره بـ (اللقاء) أو (الصورة) أو (الحكايا) أو (الظل) .

- (الدار) مقترنةً فى تواترها بـ (البرد) أو (الوحشة مشوبةً بالحنين) أو (الحزن) .

(البسمة) و (النوم) و (الدار) و (الحزن) و (الوشم) و (النعب) دوال « تتبادل

مواقعها فى تأليف واستطراد عبر بنية التعبير الشعرى من قصائد « شادى صلاح الدين » .

والمكان دائماً هو (الطريق) أو (البيت) .

والزمان دائماً هو (المساء) أو (الفجر) ..

والفاعل المدلالى دائماً (هو) و (هى) معاً ، وما بينهما دائماً أيضاً (جدار) ، من الوهم أو الحقيقة ، لا بهم ، ولكنه يمثل (عائقاً) يحول دون سريان (الرسالة) بين الطرفين ، حيث لا تنم الرسالة عن شئ سوى الحب ، أو استعادة ما كان منه ، أو نسيانه .

ورغم تمايز « شادى » بفاعليةً دراميةً أكثر حيويةً وتركيباً ، ألا أنه مازال يحاول الفكاك من مناطق تقاطع رومانسية واضحةً بينه وبين شاعرين سابقين هما « أحمد حجازى » و « محمود درويش » فى جزء من أشعارهما .

لننظر ظلاً طاغياً من حجازى فى هذا المقطع :

يا زينب الجميلة
تأتين فى نهاية الجولة
تمسحين عن عيونك الضوء ،
وأثار المساحيق ،
وتبدئين الارتحال

ولندقق فى عيون « ريتا » محمود درويش حين ننظر ممتعين فى عيون « زينب » شادى ، غير
أننا نستبدل بالبندقية جذراً :

والذى شاهد زينب
يوم أن كانت مع الصبية تلعب
والذى شاهد زينب
وهى تجتر عند شط النهر ، والزرقة تغرب .
والذى ودع زينب
بيديه ،
ليس يعجب
أنى أحببت زينب

إن « أحمد الخوى » فى رومانسيته يفلت تماماً من مناطق التقاطع الرومانسى مع الشعراء
الآخرين ، طالعاً بصوته الخاص بين أصوات الطالعين ، وطنه ليس عاملاً مشتركاً ، وحيبته ليست
عاملاً مشتركاً ، وإن كان « شادى » يفجر من خلال شعره هذا المفاعل الدرامى الحميم ، ويفرد
بهذا (التشابك) بما لا نجهده - بالمقابل - عند شاعرنا السابق .

- ٦ -

قصيدة النثر أو « النثرة » كما يسميها بعض الباحثين شكل « شعرى » جمالى مُحدث شهد
ذروة تطوره التشكيلى ، وآليات أدائه الوظيفية ، على يد نفر من أبرز شعراء التجربة الجديدة منهم :
أدونيس ، ومحمد الماغوط ، وأنسى الحاج ، وشوقى أبو شقرا ، وبول شاول . وقد خاض غبار هذه
التجربة فى مصر شعراء عديدون حاولوا أن يؤسسوا لها ، ويوصلوا من جمالياتها مثل : محمد عيد ،
ومحمود نسيم ، وأحمد ريان .. وآخرون .

وهـ ميسون صقر « فى مجموعتها المتميزة (هكذا أسمى الأشياء) تنهل من هذا الرافد الجديد

بقدر لافيت من الوعي والأصالة مجتمعين . إنها تحرك أشواقها نحو لغة تنبئ في جوهرها على إيقاع مغاير ، وتركيب سياقي مغاير ، ونظري إلى العلاقات اللغوية والجمالية والصورية فيما بين الأشياء . إنها تبحث بداءة عن أسماء جديدة تطلقها على المسميات التي استهلكتها أسماءها فيما يدل على ذلك (العنوان) ، ومن ثم تتيح لنفسها أن تفسر العلاقة بين تلك المسميات تفسيراً مختلفاً عن ذي قبل .

آه .. أنا المتروفة

إن قلت آه

توجع العالم أمامي

زهرة حمراء

وإن صرخت

خالطني بالعشب والماء

فأنا المتوجة بالأساطير والخرافة

آهية إليك

باركوا نزي

باركوا مخاض

(العرس عند الضفة)

العرس مفتوح إذن ، لأن المخاض مفتوح ، ولأن الزيف مفتوح ، ولأن اللغة مفتوح . وفيما يلي « وردتان تخلعان سكوبهما . وقمر في الدم يستحم » حيث تأخذ القصيدة شكلاً هابطاً كما لو كانت جسداً ينحدر إلى حمام الدم . إنه اغتدار إلى هاوية السقوط ، يأخذ صيغة تشكله عبر اللعبة البصرية المعروفة بما توصله من إجماعات الدلالة حافرة إياها في صخرة الوعي .

صابرا تبقر بطن الحوت حين يفاجؤها الموت ويفجعها السكوت صابرا تقوم من نعشها ..
تداوى جرحها .. تللمم أشلاءها وتنعم طفولتها .

شائلا مبهوتة تنوء بأثقالها ..

كانا في هيئة الرماد ناراً مضطربة حين تلبدت الوجوه المغتربة .. ينفجران في شكل الطمث النازف يجبال بالغضب العاصف يضيئان بالصمت المتحدث والحزن الراجف .

ورغم (عادية الصورة) وعدم قدرتها على الإدهاش في بعض المواضع ، ألا أن جهداً موازياً يسعى إلى خلق نوع من التجاوب الإيقاعي الداخلي يطفو على السطح من خلال الصوتيات المتقابلة في (الحوت) (السكوت) من ناحية ، وفي (النازف) (العاصف) (الراجف) من ناحية أخرى فيما يصنع تضاداً دالاً ما بين صفات الحركة ، والسكون المغمم بالفجيعة . ومرة أخرى :

سحابة للاحتقان تنقش .. هذا الإحتقان كان على الأرضية وفي وجوه الناس يأخذ شكل
البرتقال وكروية الأرض . وجوه مهزومة وبشر كاتمل واقفون على عتبات الموت طوابير من أجل
اللحظة الفاصلة .

ومرة ثالثة :

هذا الزمن الردىء يختط فينا الحروب ويرسم في شوارعك ، قنوات الدم الجارى فيؤجج
جميعاً من إمر المواجه .

هنا نجاوح بارز في تكثيف الصورة ، وفي إضاءة الحالة الشعرية دون انزلاق إلى قوانين النثر المألوفة
في التعبير والتسلسل السياقي .

إن تراوحاً بين الإخفاق والتجاوز يعتور بنية التعبير الشعرى أحياناً بما يدل على أن الشاعرة
تستطيع النفاذ في لحظة دون أخرى إلى طبيعة الخصائص الفاعلة في قصيدة النثر أو النثيرة ،
فلا تتمكن في كل اللحظات من صياغة المعادلة الصعبة التي تضمن لقصيدة النثر شعريتها الآخذة
(الاختصار - التوهج - المجانية) فيما تشي بهذا مقدمة (لن) لأنسى الجاح .^(٥) ، وفيما ينم عنه
كلام « أدونيس » من أن قصيدة النثر « ذات وحدة دائرية مغلقة ، وحدة عضوية ، هي كثافة وتوتر
قبل أن تكون جملاً أو كلمات » .

ولكن « ميسون صقر » مسكونة بهاجس كشف دائم ، يتحرك في خفقاته المستمر نحو
إضاءة المعتم بلفظ بسيطة تأسر أحياناً ، وتدهش ، وتعمق من إدراكنا لما حولنا من الموجودات . إنها
لغة أقرب إلى (الأنثاق) منها إلى (التوليد المسبق) ، وفي هذا شرفها .

ألمت مأتم شمسى

عند ولوج الفجر

عند انهيار المداره

كان الضوء عسلياً

الضوء وهجاً

وأنا ..

أنعطف ناحية الوجود والعدم

أقطف تلافحتي الأخيرة

(رجع الصدى)

حين تحييتن مصلوبة فوق الفؤاد
تحملين إكليلاً من الحزن العميق
على خديك دمعان شاردتان
ينفرط القلب
يحترف دونك العالم
أهب من حياتي
داخلة حجر حزنك
أصل إليك
تمحيني أرضاً لقدمي وستراً بظلك
- مسورة بين الظل والحب
لا تنكشف حرماي

(إليك إكليل الغار)

إن بؤرة الإشعاع تكتسب حُى اتقادها من حزمة صور سهلة ، خاطفة ، وعميقة كذلك :

أقمت مأتم شمسي
عند ولوج الفجر

أو :-

مسورة بين الظل والحب
لا تنكشف حرماي

ويكتسب السياق طاقته الإيحائية من تجاوب الدلالات المنبثة في طيات دواله المتصلة عن بعد ،
أو عبر (التوارى) و (الالتفاف) (مأتم شمسي) ، (انهيار المدار) ، (تفاحتي الأخيرة) .
(إكليلاً من الحزن) ، (جيز حزنك) ، (ينفرط القلب) . وهكذا .

إن الفكرة التي تلمع في قصيدة النثر أكثر من غيرها بوصفها قصيدة تعتمد إيقاعاً حراً ،
ومختلفاً ، هي تلك الفكرة التي كشف عنها أرشيبالد ماكليش حين قال بأن « الكلمات نفسها مبنية
بناء مزدوجاً . إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني ، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً . وأنت
لا تستطيع أن تستعملها باحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية »^(١) . وعلى شاعر قصيدة
النثر إذن - بقدر من الوعي واللاوعي المتداخلين - أن يعثر على الموضع المناسب للوقف ، وعلى

المواضع المناسبة للنثر ، وأن يخلق في حساسية بالغة الرهافة تلك المساحات الصوتية المتجاوبة فيما بين الحروف والكلمات والجمل في منظومة الإنشاء الشعري .

تجربة « ميسون صقر » تعد - من هذا المنطلق - تجربة مفتوحة في إمكاناتها لتلك (المُرَدَّوْجة) ، فصوت المعنى ، ومعنى الصوت يتضافران أشد التضافر في حالة (البوح بالوجع) أيًا كان شكله . والبوح بالوجع في قصائد ميسون يصعد في رعشات فرج طفوليٍّ زاخرٍ بالنشوة ، ورغبة التطهر ، والانصهار في جسد الأشياء . انه وجعٌ غنائيٌّ ، برىءٌ ، وغضٌّ . وجعٌ يبدأ من قهر التراب والجسد ، لينتهي باحتفالٍ اسطوريٍّ رائعٍ يكبرس للحرية ، وعفوية القلب . إنه تأسيسٌ بالحسي والملموس لدور الروح في مملكة الوجود .

وتأخذ هذه الرؤية مكانها في قلب التشكيل الجمالي الذي يمزج بين المعطى (الرومانسي) والمعطى (السريالي) في نفس واحدٍ ينتصر لنفى القاتم ، وإعلان (الاغتراب) في داخله ، وتبني الممكن وما به يشي فضاء (الاحتمال) .

لا يلعب الإيقاع الداخلي في (نثيرة نيسون) دوراً رائداً بقدر ما تلعب الصورة هذا الدور .

- إنهما يولدان كل فجرٍ من رحمٍ جديدٍ
(وردتان تغلغان سكونهما)

أو :

- ولدت داخلي امرأة
واستدارت كاستدارة الريح للريح
(الاستدارة)

أو :

- أبقي يتيمة الفؤاد
أصرخ حين يبقى من الوقت صرخة
(إليك إكليل الغار)

أو :

- كان الوقت يبدأ بالزوال السريع
والشمسُ جاهلةً بأساليب الآدميين فلم تعرف الطريق إلينا
(هذا زمن اللا)

أو :

— أئى هذا الذى يحملنى على البدء والغموض

إلى قد ندرت طيفى للأساطير

واحتमित بالصحراء

(إلى احتमित بالصحراء) .

إن تتابع الصور وتلاحقها في منظومة السياق هو ما يبنى (المفارقة) ، تلك التي « يعتبرها عدد كبير من النقاد المحدثين جوهر كل عمل فنى »^(٧) . وقد استطاعت « ميسون صقر » في كثير من المواضع التي تضافرت بها علاقات الصور فيما بينها بشكل يهنض على التكتيف والانخفاف وكسر منطق التتابع النثرى أن تبنى (مفارقتها) الكبرى . تلك التي تقابل ما بين (الحرية) و (الضرورة) في حنين روحى . دافق إلى الوثوب فوق حجر العثرة الفاصل ، سعياً إلى اكتمال التفتح والنمو . وقد تنم الدوال الأساسية في قصائد الديوان عما يشكل الإطار المولد للمفارقة (الوقت - الروح - الوجع - الدم - الشمس - البدء) .

ويلعب ضمير (المتكلم) في (نثرة) ميسون دوراً نحوياً دلاليّاً مؤسساً لبنية التعبير الشعرى حيث تدور حول (الأنا) كل دوائر البوح ، ودوامات الانفعال الغنائى ، فيما تقبع دراما (الموضوعات الجمالية) في قرار السياق الذى يعمل بذرة الصراع الشرس بين الضدين (الحرية : الضرورة) دون أن تتشكل تشكلاً حاراً وملموساً من خلال تقنيات التشكيل أو مفاعلاته الوظيفية .

- ٧ -

للحركة الشعرية الحديثة إذن عدة موجات تلعب أدواراً تاريخية متتابعة في مداتها ودوراتها المتصلة . ومن العبث الكلام عن أجيال ثلاثية أو أربعة أو خمسة بعينها (منذ أربعينات القرن حتى الآن) بحيث يُمثّل كل جيل إنجازاً فارقاً عن إنجاز ما قبله من أجيال ، ويكون ملاصقاً مضمرة (عن) أو مغايرة (لـ) هذا الجيل السابق عليه ؛ إذ أن للجيل مفهوماً تاريخياً واجتماعياً وأخلاقياً ذا لسيج مركّب الخيوط ، مراوغها في الوقت نفسه . ومن التعسف العلمى بمكان أن نجعل جيلاً لكل عشر سنوات مضت دون أن توجد محددات واضحة وسافرة المعالم لمفهوم الجيل . إن الجيل فيما أرى إنجازاً مشتركاً في لحظة تاريخية مشتركة لها شروط خاصة مستقلة تفرقها فرقاً ملموساً بصورة واضحة عما قبلها من لحظات وعما بعدها من لحظات . وهى رغم ذلك كله لحظة مراوغة بعض الشيء ، تحمل قدراً من الالتباس وقدراً من التداخل بغيرها أو مع غيرها . ولذلك فإن كل توصيف اصطلاحى يعتمد لفظ (الجيل) هو توصيف مجازى إجرالى في الأساس ، وهو

الغرض لا تنهض عليه نتائج حاسمة قبل اخباره ، وإنما تنهض عليه تصورات مبدئية تعين على رصد الظواهر ، وملاحقة التبدلات والتجليات المختلفة في مثنوا وحراكيتها . تأسيساً على ذلك فإن عبد الصبور ، وحجازى ، والسياب ، والبياتي ، وأدونيس ، وقباني ، وعقل قد مثلوا الموجة الشعرية الأولى لحركة الشعر الحديث في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة ، إذ أنهم شكلوا إطاراً واحداً في ظاهره يحوى العديد من التووعات في باطنه ، ويعبر عن لحظة تاريخية بعينها مشروطة بشروط مخصوصة لا تتجاوزها . ومثل - فيما بعد هذه الموجة - دنقل ، ومطر ، وأبو سنة ، والماغوط ، والحاج ، والمقالح ، وعدوان ، وسعدى يوسف ، وحسب الشيخ ، ودرويش ، والقاسم ، وأبو شعرا الموجة الشعرية الثانية لحركة الشعر الحديث في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة أيضاً . وأخيراً فإن الموجة الثالثة للحركة الشعرية العربية الحديثة قد انبثقت عن لحظة تاريخية مفارقة تماماً للحظة السابقة بكل شروطها فضمت فيما ضمت حلمى سالم ، والحقوقي ، وشادى صلاح الدين ، وميسون صقر ، وبزيع ، ومحمد شمس الدين ، وجليل حيدر ، وكاظم جهاد ، وخزعل الماجدى ... وآخرين في عدة مدّات ودورات لهذه الموجة كذلك . وهكذا دواليك .

والسؤال الآن ، هل مثل إنتاج الموجة الثالثة (جيل الرمادة) - مع الاحتفاظ بعامل الاستقلال النسبي لكل شاعر عن آخر من ناحية ، ولكل شعراء قطري عن شعراء قطر آخر من ناحية ثانية - حضوراً جوهرياً في قلب الزمان والمكان ؟ لقد بدأنا دراستنا بطرح هذا السؤال استعارة عن « تزارا » ، وكان المجال الذى تتحرك في فضائه الدراسة هو واقع الإبداع المصرى دون غيره .

واعتقد تأسيساً على استنتاج ما سبق من نصوصي لأربعة من الشعراء في مصر ، أنه نعم .

إن الحضور الجوهري في الزمان والمكان يعنى التعبير عن حساسية اللحظة التاريخية في تبدلاتها المختلفة . وينبنى هذا التعبير على لبننة أساسية ليست من (الانعكاس) في شيء . إنها (المعادل) للحاضر ، وليست (المحاكى) له . إن الواقعية ليست هي الواقع ، ولكنها نسبية الواقع . ولابد من التعرف - فيما يقول روجيه جارودى - على المستوى المحدد الذى يمارس فيه الفن دوره التربوى ، إذ أن الفن أولاً صيغة من صيغ العمل أو الممارسة ، وهو يتضمن بوصفه كذلك شكلاً من أشكال المعرفة .

إذن ، فالعمل الفنى الأصل بوصفه عملاً يلعب دوراً اجتماعياً في تقدم الإنسان ، ليس بالضرورة هو ذلك العمل « الذى يصور أو يمثل الشعائر الحالية للصراع ، ولكنه هو الذى يعطى الإنسان أسمى درجة من الوعى بنفسه وبقدرته على تغيير الطبيعة والمجتمع ، وحتى على تغيير نفسه ذاتها . وليست المشكلة حينئذ هي جعل الحاضر أو المستقبل مثالياً ، وإنما هي أن نوقظ في الإنسان ضرورة التفوق على نفسه » (٨) .

واقعية الفن تأسيساً على ذلك ليست في كونه (واقعاً بصرياً) ، وإنما في كونه (واقعاً تصويرياً حدسياً) ينهض على التباين والتجاوز والإزاحة والمقارعة والتقابل والنفاذ .

يقول يوجين جيلفيك : « القصيدة هي جواب يتساءل » . ومعنى هذا - فيما أرى - أن القصيدة عند جيلفيك (هذا الشاعر الماركسي المتمرس) هي اتحاد مستمر بين علامة (=) وعلامة (؟) ، أى أنها إيقاعٌ حتى متحركٌ من اليقين والشك ، من القناعة والدهشة ، من الركون والمغامرة . إنها باختصار صيغة لما يمكن أن نطلق عليه (الجدل المفتوح) . هذا (الجدل المفتوح) في الأغلب هو (حالة) يصح أن توصف بالحراك الدائب ، ولكنه ليس قط معرفة كاملة تقدم موقفاً نهائياً ، قاطعاً ، ومذهب الطرف كالنصل .

وفي مقابلة مع الشاعر يسأل « شوقي عبد الأمير » جيلفيك : كيف توفق بين الالتزام الشيوعي والشعر ؟

يقول جيلفيك : لا أقيم في الشعر علاقة مباشرة بالعمل السياسي سوى في بعض (القصائد/الناشير) . إذا كنت شيوعياً فعلاً فإن على شعري أن يكشف عن ذلك ؛ كأن يكون شعراً أكثر حرارة وتأخياً لا شعراً قاسياً ، يجب أن يتفلس حب الإنسان ولو أجبرنا أنفسنا على هذا لخسرناه مقدماً . بالنسبة لي لا توجد حدود في اللغة الشعرية . لقد كتبت خمسين قصيدة حول أشكال هندسية . إن الخطأ لدى الفنان هو الاقتطاع . أعني بذلك أن يحجم عن الكتابة إلا في جانب محدد . إنني أستلهم من جسد المرأة أكثر مما أستلهم من حركات الإضرابات^(٩) .

إن دور الفن الخلاق يكمن في أنه يعمل كي يزيد من حرية الإنسان . هذه الحرية التي تنامي وتشغل مكاناً أوسع كلما مارس الفن دوره في التساؤل ؛ أى في اجتراف المجهول ، ومراودة البيد والموصد والخفى . انه يكتسب صدقه الرائع من نفى جوابه مرة تلو الأخرى على أسئلة حقيقة (جوابٌ يتساءل) ؛ فيما تقدم الأيديولوجيا في كل مرة - على حد تعبير التوسير - أجوبة زائفة عن أسئلة حقيقية .

لقد قدّمت هذه الدراسة مؤشراً مبدئياً إلى أن الموجة الشعرية الثالثة في آخر تبلوراتها حتى الآن حاولت بشكل متراجح ولكنه أصيل أن ترسخَ لقيم ثلاثٍ لم ينقطع يوماً حوها الجدل . وهذه القيم هي :

- الدرامية .
- الإيقاع .
- التوصيل .

لقد أصبحت القصيدة الشعرية المصرية في تجلياتها الأخيرة على قدرٍ شبه متساوٍ من العمق والبساطة معاً ، كما أنها أصبحت مسكونةً على ما يبدو بهاجس (الصراع) ، ومأخوذةً نحو (الجدل الدرامي) بصورةً أو بأخرى . وهي قد حققت - إضافةً إلى ما سبق - بعض النجاح في تحريك الرتوب الإيقاعي لما أطلق عليه (عمود الشعر الحديث) ، وحاولت عدة تشكلاتٍ إيقاعيةً تنحو نحو إيجاد بعض البدائل الفعّالة للعروض التقليدي بـ (سيمترية) المعروفة .

هوامش :-

- (١) إنظر وليد منير ، المفارقة الجمالية في شعر السبعينيات ، مجلة كتابات ، غير دورية ، العدد الثامن ، ص ٣٣ .
- (٢) أنظر ادوار الخراط ، قراءة في ملامح الحدالة عند شاعرين من السبعينيات ، مجلة فصول ، الحدالة في اللغة والأدب ، الجزء الثاني ، المجلد الرابع ، العدد الرابع ، ١٩٨٤ ، ص ٥٨ وما بعدها .
- (٣) جان برتليهي ، بحث في علم الجمال ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٥ ، ص ٥٦ .
- (٤) س . و . داروسن ، الدراما والدروامية ، منشورات عويدات ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣ (الدراما والمسرح والواقع) ، ص ٣٣ (اللغة والموقف) .
- (٥) د . محمد أحمد العزب ، ظواهر الفرد الفنى في الشعر المعاصر ، سلسلة (قرأ) ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٦٦ .
- (٦) د . صبرى حافظ ، استشراف الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٤٢ .
- (٧) نفسه ، ص ٤٥ .
- (٨) د . صلاح فضل ، منتج الواقعية في الإبداع الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ ، ص ١٠٨ .
- (٩) شوقي عبد الأمير ، جيلليك شاعر الكلفة والأشياء والصمت ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ص ١٥ .



اغنية فارس قديم .. بين الحزن والثورة

د. مصطفى عبد الغنى

الصورة مقلوبة ..

مع إلى ماسك الصفحة معدولة

من المحقق أن الكتابة تتحول في العمل النثرى أو الفنى إلى (خطاب) يُعبر عن الواقع أو يكون بديلاً له .

ويعنى آخر ، فإن الكاتب — أو الشاعر — لا يستطيع ان يمارس آدميته (كانسان) ، بغير أن يسعى إلى اكتشاف ذاته ، واكتشاف الذات هنا

يعنى اكتشاف الجانب الحيوى من الوجود الانسانى ، الذى هو ، نقيض ، الموت .
فلنشر — هُنبه — الى هذه الحقبة الدائمة من تاريخنا قبل ان نصل الى طبيعة الابداع العربى وضرورته .

فالحياة — لدى الفنان — تساوى الابداع .

لم تكن هزيمة ٦٧ وحدها هى التى أثرت فى وجدان الفنان العربى ، وإنما اضيف اليها دلالات

والموت يساوى — لديه أيضاً — انتفاء الوعى بالحاضر ومحاولة التعبير عنه .

وما لحق بهذا كله من تأثير الشركات الدولية المتعاونة مع العدو المشترك (الولايات المتحدة) ووصلت مشكلة التضخم وغلاء المعيشة ، والتأثير — قبل هذا وبعده — في تغير الموقف الاساسى من قضية فلسطين بعد ان كانت القضية المحورية في علاقتنا بالغرب .

باختصار ، كان النظام الجديد — فى السبعينات — فى موقف مضاد للنظام السابق ، وبعد ان كان السادات ناصريا اكثر من عبد الناصر نفسه — فى حياته — اصبح الان اكثر الوجه المغايرة للوجه السابق ، ومن ثم ، وضع الامة كلها — بما فيها الشعراء — فى موقف محير من كل ما يجرى ، فصمت من صمت ، وخان من خان ، وتمرد من تمرد وغنى من غنى .

وفى جميع الحالات كان الموقف الابداعى ، والايجابى ، نقيض الصمت (الموت) .

وقد كان من هؤلاء جميعا هذا «الفارس القديم» ، الذى عاش أصعب فترات الإرتداد ، ومن ثم ، لم يجد ما يعبر به غير السخط والغضب ، ولأن ممارسة هذا لم يكن مسموحا به ، فان البحث عن الذات لم يكن ليعبر عن نفسه اللهم إلا من خلال (الاغنية) التى تعبر عن لحظة التحول الحادة ، ولحظات الانكسار الدامية .

وهو ما نفهم معه أشعار ديوان (اغنية فارس قديم) الذى نشر أخيراً أحمد بغدادى ، فالشعر هنا يظل معبرا عن الذات ومكتشفا لها (= تعبير عن المجتمع ومكتشف له) ، وهو تعبير عن فترة زمنية يعتقد انها لا تبعد كثيرا عن هذه السبعينات .



التحولات السلبية التى قادها السادات طيلة السبعينات ، وهى تحولات (مضادة) للمشروع القومى طيلة الخمسينات والستينات .

لقد كانت مصر تخرج من عصر (الثورة) الى عصر (الثورة المضادة) ، ومن عصر الاستقلال الوطنى الى عصر التبعية ، وبدأ الاختراق الأمريكى فى النسيج الاجتماعى والاقتصادى والسياسى فى المجتمع المصرى يصل إلى أقصاه باستثمار حرب ١٩٧٣ لصالح (الامبريالية) ، وتوالى مفردات هذه الحقبة فى زيادة نسبة البطالة وهجرة القوى العاملة الى خارج مصر فى عصر الانفتاح «السعيد» وتدفع المعونات الأمريكية التى اكدت على تأثيرها فى صنع السياسات الاقتصادية الوطنية إلى درجة ان موقع «الوكالة الأمريكية للتنمية» على خريطة السياسة العامة فى مصر — كما تؤكد عديد من المصادر — أصبحت بمثابة حكومة ظل أمريكية فى القاهرة ، لما تحتويه من اقسام مناظرة للوزارات: السيادة والهيات الحكومية الهامة^(١)



صلاح جاهين

اصبح مستحيلا الآن . إن هذا الواقع القديم يتعرض الان لتزويق شديد في هذا الغقد الذي تتراجع فيه القيم الثيلة وتلاشى .

هذه هي الفترة (بانغام) صلاح جاهين و (مقتل) عبد الناصر عند فؤاد حداد و (احزان) الابنودي الغاضبة و (سخرية) فؤاد نجم و (مواويل) فؤاد قاعود و (هوم) سيد حجاب و (حنين) مجدى نجيب .. وغيرهم ممن عاشوا (المشروع القومي) ، ولما اختفى عاشوه من جديد ولكن خلال (حلم) نجيب في ابداعاتهم الفردية التي كانت معادلا موضوعيا لاحلام المجتمع وتشوفه الى القيم الوطنية .

وعود الى (اغنية) بغدادى ، سوف ندرك أن هذه الاغنية — فيما يبدو — هي محاولة للتعبير عن هذه الفترة الرديئة في السبعينات التي بدأت بهزيمة ٦٧ ، ومن ثم ، كانت بديلا عن (الفعل) المباشر في هذه الفترة .

في هذا العقد — السبعينات — لم يجد

وهذه هي الحقبة التي عبر فيها شعراء المدرسة الحديثة بمناحيها : الفصحى والعامية عن التطور الجديد ، فأغنية (الفارس القديم) عند بغدادى تتوازى مع (احلام الفارس القديم) لصلاح عبد الصبور (لاحظ التطابق حتى في الالفاظ) ، فيغدادى يستبدل بالاحلام الاغنية ، وكلاهما يسعيان للذات الشاعرة ، وهي نفس الفترة التي راح فيها صلاح جاهين يجتر انغامه القديمة (السبتيرية) في الثمانينات حين أصلر ديوانه (انغام سبتيرية) قبل رحيله بسنوات قليلة ، فأضيق إلى الأحلام والاغنية تلك الانغام التي كان يستروح فيها اطيف المشهد القديم في الفترة الناصرية حين كان المشروع الوطني طيلة الخمسينات والستينات .

ان صلاح جاهين يعبر بهذه الانغام حين يجتر اطيف. هذه الفترة التي شهدت ازهى فترات مصر وازهرها خلال (مكنة) الفيلم الذي يستدعي مشاهدته ، يقول :

خلى المكنجى يرجع المشهد
عايز اشوف نفسى زمان وانا شب
داخل فى رهط الثورة متمرد
ومش عاجبنى لا ملك ولا أب
عايز اشوف من تانى واتذكر
ليه ضربة من ضرباتى صابت ؟
وضربة من ضرباتى خابت
وضربة وقفت فى وضع ثابت
.....

قال المكنجى : رجوع مفيش (٧)

إن العودة الى المشهد القديم اصبح مقصورا على الفن فقط ، أما العودة الى الواقع القديم فقد

(١) الصورة مقلوبة

لقد توزعت خطوط الحزن الشديدة على مفردات هذا الواقع الجديد ، وتوالت مقاطع الاغنية التي تذكرنا (بمكة) جاهين ، والتي يحاول أن يستعيد خلالها زمناً مزهراً ، ولا بأس من استعادة مشهد آخر من صلاح جاهين لاقتراب تأثيره من بغدادى (فضلاً عن تأثير شاعر آخر هو (فؤاد حداد) ، لنقف امام صورة اخرى ، يقول جاهين :

دلوقت نقدر نفحص الصورة

انظر تلاقى الراية منشورة

متمزعة لكن مازالت فوق

بتصارع الريح الى مسعورة

وانظر تلاقى جمال

رافعها باستبسال

ونزيف عرق سيال على القورة

وفى عنفوان النضال

وقف الشريط فى وضع ثابت^(١)

ويستعيد محمد بغدادى جزئيات هذه الصورة ولكن خلال واقع اكثر مباشرة ، فاذا كان صلاح جاهين يستعيد بطريقة (الفلاش باك) جزئيات هذا الماضى ، فان بغدادى يستعيد هذا الماضى ولكن بطريقة استدعاء الحاضر نفسه ، يقول بغدادى أو يقرأ من (جورنال)

جزئيات هذا الواقع :

— الطيارات بتغير على بيروت

— والشباب الى يغير على ارضه ..

اتحط فى الزنازين

— اطفال فى عين الحلوة .. وقموا طيارة

— لسه نحيم صبراً والبداوى متحاصرين



أحمد فؤاد نعيم

الفارس القديم أمامه غير (الغناء) مع غيره ، أو — عن — غيره ، بما اتسمت دوائر هذا الغناء بقتامة خيل لمن تابعها عن كسب انها يمكن ان تؤدى الى شيء من قتل الذات والانتحار ، غير ان هذه القتامة كانت تحوى شريطاً فضياً من التمرد والثورة .

وديهان بغدادى^(٢) يحتوى على عدة محاور لعل من اهمها ثلاثة فيما يلى :

— الحزن

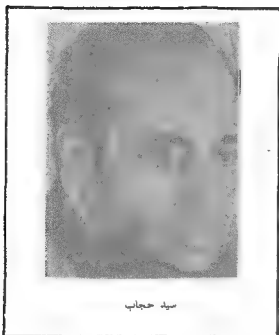
— الحب

— الثورة

وبينما تتداخل تنويعتا الحزن والحب ليتحولا الى تنويه واحدة ، فان ثمة تنويعاً تالية لا يمكن الفرار منها تتمثل فى التمرد والثورة بصيغها الشاعر. كلها فى (اغنية) واحدة .

فلنتوقف عند تنويع الحزن / الحب قبل

أن نصل إلى التنويع الأخرى فى الحن (الاغنية) .



سيد حجاب

هذه الصورة :

.. اتماهدت على التبعية

خارجة البلاد العفية

.. تنفزل في اللبان الامريكاني

.. والدقيق الامريكاني

.. والمعونة

.. والصابونة

.. والفراخ والحب والحرية الامريكاني

.. والسلام والفيديو نرضوا امريكاني (٦)

(٦)

ولان عصر (الفيديو) الامريكاني هو عصر

سفع الدم وبيع الوهم ، فانه لا بد ان يقف

الشباب العربي ليفنوا اغنية واحدة (.. اغنية

للحصار/ .. اغنية للقرار/ .. واغنية

للفيتو) (٧)

وتعلو الاغنية وتثبت في هذه الصورة

المقلوبة :

الدبابات الجميلة امريكية

والقنابل المسيلة امريكية

— النفط هابط .. والشيخ نازلين

والصهد فارد جناحه .. جوه قلب

حزين

والقدس صرخت .. والمعتصم نايم

مع انه كان قابل .. انه امير المؤمنين

— بني غازي أتاها الغازي .. من جواها

والطيارات من برة كانت محوطاها

الصورة مقلوبة ..

مع اني اسك الصفحة معدولة (٥)

ولسنا في حاجة لنسب بد آخر سطرين في كل

مقطع ..

وفي هذه الصورة المقلوبة — لبغدادى —

نستطيع ان نلاحظ ببساطة رايات هذا العالم

المقلوبة في كل شيء .. والديوان كله يعد تعبيرا

عن اغنية واحدة تصور هذا المشهد

القائم / المقلوب ، وتتكشف المشاهد لتبدو

متقطعة ، غير انها تتقاطع في السياق العام ، عند

هذه النقطة التي نرى فيها صحوة (الثورة

المضادة) في انحاء العالم العربي .

وتتعدد زوايا الحزن والمرارة في هذه الاغنية

وربما كانت اهم هذه الزوايا قضية فلسطين

وموقف الامبريالية الامريكية بشكل عام ثم هذا

الواقع الدموي الحزين في لبنان .

إننا في هذه الصورة المقلوبة نلاحظ ضراوة

هذا الدور الامريكى السافر كقسام مشترك لكل

ما يحدث حولنا ، ففي عصر التبعية لا بد وان

تبرز مفردات الواقع الجديد متمثلة في (الفيديو /

اللبن المجفف / التفاح المعطن .. الخ) ، ثم هؤلاء

الرجال الذين تعاملوا علي (التبعية) فاذا بنا امام

والعصايا الطرية امريكية
نازلة على رأس صبية فلسطينية

والرصاصة المطاطية امريكية
داخلة في قلب الولاد الغزاوية

والاغنية تطوى في (الحن الرئيسى عديدا
من التفرجات التى تنتقل الى اكثر من مكان في
العالم العربى الآن تصل اليه القبضه الامريكية :
الشتات الفلسطينى ، الصراع اللبنانى ، وعلى
هذا النحو تتوالى المشاهد فى اكثر من مقطع او
قصيدة قصيرة ، ففى (لبنان ٧٣) نسمع :
يفرح عدوى بلون الدم لما يسيل
بضحك .. يعنى

.. يطق الدم فى الشرايين
حين يموتوا
وميتين حيين ..
وقصور بتعل وتضوى ..

وخيام يتفرق فى الدما والطين^(٨)
(٨٦)

وفى (بيروت ٨٢) الصورة كما هى ، وان بدا
المشهد اكثر قتامة وفوضاوية ، فبيروت تخلص
من الرمز المكافئ لتتبدل الى عديد من المناطق
خارجها ، نسمع :

ولاحد فى كل معسكر «انصار»
قادر يهرب م الاسر
متحاصرة الكلمة فى حلقى
.. وبيروت متحاصرة
والشايب قاعد يلعب

كوتشينة ..

وبصرة

والبصرة .. غرقانة فى بحر ايران
وجبران .. حوالية
قاعدين ع الحيطه
بيستنوا نهاية الدور
وان عدلت .. تبقى الدنيا بخير^(٩)

وفى موضع آخر نسمع :
والشيخ فؤاد لم حاد
.. مرة ، ولاحد
عن سكة الانسان
مصرى وفيتنامى
فلسطينى .. لبنانى
الجرح واحد^(١٠)

وفى موضع ثالث نسمع :
— بغداد بترحل فى الصباح للبصرة
وتعود فى نص الليل
وفى ابداها الشمال حسرة
..

.. — الطيارات بتغير على بيروت^(١١)

ويصل هذا الواقع إلى أقصى درجاته ،
فيتحول اللحن الى شئ قائم بالخزن الشديد ،
غير ان الشاعر فى غمرة هذا كله لا يخفى هذا
الهاجس الباطنى ، هاجس (البؤسة) لما حدث —
بالفعل — فيما بعد حين ارتفعت حجارة
الاطفال فى وجه العدو ، وهو هاجس يمتزج فيه
الانتظار بالترقب ، لنسمع كذلك :

تلقى الصبى والصبية ..

فى الفضاء واقفين

فاتحين صدورهم للعدا .. صامدين

يرجعوا يهودا بالحجارة^(١٢)

ويتطور هذا الموقف من آن لآخر ، فاذا بنا
امام الحزن نسمع تنويعا لحنية اخرى خافتة ،
لاتبلى ان تعلمو رويدا رويدا لنلاحظ فيها الغضب
والثورة ، ولا يلبث ان يكتمل (اللعن)
حين تتداخل التنويعات وتمتزج ..

ومع اكتشاف نغمة الثورة ترتعش الصورة
رويدا رويدا لتأخذ شكل التحول ..
وهنا نرى — مع الشاعر — الصفحة
كلها .

(٢) الصفحة معدولة

وتنسب التنويعات الغاضبة في النسيج
اللحني ، وتمتزج خيوط الحب بالثورة ،
وهنا تأخذ الصفحة شكلا جديدا ، يتضح فيها
مستويين للرؤية ، أحدهما ، المستوى العام ،
حيث المدينة العربية لابد وان تنهض من كبوتها ،
والمستوى الآخر ، حيث يتحول (الفعل) المضاد
الى (رد فعل) لارادة الانسان .

إن الشاعر ، عاشق ضئ الشمس ولغة الطفل
لا يملك امام العصف والطغيان غير الاغنية ،
وهي اغنية تعبر عن هذا الواقع الجديد بقدر ما
تعبر عن تجاوزه :

يغنى لليوم الى جاي / اغاني الحب ..
والثورة

وهو في شجنه (المنغم) يملك الحلم
(= الوجه الآخر للارادة) ، يقول :

وازرع على صدرك ..
حلمي .. الى مفارق خيالي يوم
تبدأ حنايا الكون ..

تقوم .. تقور
بركان
ينفض غبار الموت
ويفوت
في درب بكرة

بعد انكسار القهر والسحرة (١٣)

والحالم واع هنا ، فان حلمه وان بدا غاضبا ،
دمويا ، فهو يطوى قيمة الحب ، فالغضب في
حد ذاته ليس هدفا ، وإنما هو هدف بقدر ما
يحقق من حياة كريمة في مدينته التي تنتمي لماضي
حضاري ، وهو ما نعي معه استخدام مفردات
الاسد والسيف والزرع والحب في مقطع
واحد ، لنسمع :

وارسم على صدرك .. اسد وسيف
وازرع غيطان الحب في قلبك
ياملتقى الاحباب .. يامدبتي
يامجعة المشاق .. يامدبتي

وهو ما يؤكد هنا ان الحب يمثل الوجه الآخر
للالثورة ، فالخلاص من الواقع الظالم لا يكون
بالفعل الدامي وحده ، وإنما تظل بديلة عنه
ومكملة له في آن قيمة (الحب) ، وهي العلاقة
التي تحول الشاعر الى عاشق ، يقول «بضمير
المتكلم».

نخرج انا وانتى .. والحب للشارع
نتنسم نسيم الحب في الصباحية
وتداعب الأطفال

..

..

نحضن خيوط الشمس .. ونغنى

انا .. وائتى

اغائى .. الحب والحرية

وعلى هذا النحو ، تقترب رويدا رويدا من
عالم مشرق بالضوء يقدمه لنا الشادى ، فيعد ان
يرسم صورة عنيفة لما يحدث على الارض العربية
ينهى القصيدة / الاغنية باغنية للارض ،
فيقول :

» .. بوجد وشوق

للفرع الى يهم لفوق

لجل الجلسر يشم الضوء»^(١٤)

ولإننا أمام شاعر يحمل هم الكون في عينيه ،
فإننا — كذلك — أمام لحن الفرح الذى يجاوز
الهم العام الى الواقع الحى ليرسم صورة لأولاد
الارض المحتلة فى كثير من المقاطع التى لا نستطيع
مقاومة اغراء نقل بعضها هنا :
(١) — اطفال فى عين الحلوة .. وقعوا

طيارة

..

— اطفال غيم صغير

صدوا هجوم عاتق

- (٧) وراح خليل الوزير

لكن .. هناك ثوار

نابتين فى طين الارض

من غرة للضفة

رافعين ريات للحداد

وعلم فلسطين

.. ومشيكين الايدى^(١٥)

(٣) دق الكف وغنى معاهم

قبل ماتموت .. من جفاف الحلق

او طول السكوت

الولاد فى الضفة شايين عمرهم

فوق الكتاف

اياك تخاف

.. او ترتجف

.. مين الى يقدر يرعبك

قول كلمتك

واياك تخاف

دى الارض ملكك والسما

.. والحب يكبر عندما

ترفض تخاف .. انما

لو خفت تبقى الدنيا اضيق

من سم الخياط

قول كلمتك .. واياك تخاف^(١٦)

(٤) لا تسألونى مين الى يدفعنى

الثورة دائمة ولا شئ يرجعنى^(١٧)

(٣) — رمز (الكاميليا ..) —

وعلى هذا النحو ، يبدو واضحاً أن الاغنية
تضيف الى القرد والثورة قدر كبيراً — كما
اشرنا — من الحب ، او هذا الحزن السرمدي
النبيل ، وهو ما يمكن ان نلاحظه فى عنوان
الديوان كله ، فالى جانب لفظة (أغنية) يضاف
(.. فارس قديم) ، وهو ما يعنى تجاوز الغضب
بالحب ، فالغضب ، وحده ، يولد ، الدمار
والخراب ، والحب ، وحده ، يولد ، المثالية
والرومانسية ، ومن حاصل الحب والقرد يمكن ان
يشرف هذا الضوء اللامع من جذر الوعي
بالواقع .

الوقوف «على الرصفان» الى الحبيب الذى يتوق الى «البحار» .

إن الشاعر ، أو فنان الغنى الحزين ، أو الرمز الحى فى الاسطورة الفرعونية القديمة ، لا ينجل من طول التجوال الذى فرض عليه (لنذكر : ايزيس الممزق فى الثابوت) ، هذا الفنان أو المخلوق الضعيف ، لا ينجل قط من الاشارة الى الضعف البشرى فيه امام المرأة / الام / الزوجة / الوطن ، فيقول :

واديى أتيت لشطآنك
لاف كفى فص عقيق

ولا حرام يغمى من النوات
ولا تحرمى صحتك ليا

ولا تخجل من ضعف فارس قديم

يبد لنا قبل ان نصل الى القيم الفنية اليرة التى يزخر بها الديوان لا بد وان نلاحظ ان نسق التراتبية يفاوت من آن لآخر فى تنويعات الاغنية الواحدة (الحزن ، الحب ، الثورة) وهى تراتبية تمضى على شكل متسق (أ ، ب ، ج) ، غير انها سرعان ما تتحول — أيديولوجيا — الى تراتبية أخرى ، تحمل نفس التنويعات الداخلية ، غير انها تغير مطلع الاغنية فى كل مرة ، فنحن من آن لآخر نلتقى بهذه التراتبية تتخذ هذا الشكل : (ج ، أ ، ب) .

وعلى هذا النحو ، نستطيع ان نرى هذه التراتبية المتباينة من الصعود الى الاثر اللاتى منذ بداية التنويع الأولى (أ) ووصولاً الى الاثر العام فى التنويع (ج) ، أو حتى بدء التراتبية من

وإذن ، لا بد وأن نشير الى هذه الثنائية من آن لآخر لتأكيدهما ، ثنائية : الحزن الذى يحتوى (الحب) والعنف الذى يحتوى (الثورة) ، ثنائية الحزن والثورة نجدها طيلة الاغنية التى تبدأ منذ الاغنية الاولى حتى (الفتافيت) الاخيرة ، فالفارس القديم يحس بأسى جارف منذ البداية ، وهو يخلط دائماً بين الذات والعام ، حبيته / المرأة بحبيته / الوطن ، حبيته / الاميرة بحبيته / الأميرة ، والبون شاسع بين الاثنين : الواقع والمثال ، فهو احساس يولد الماحس النبيل ، وهو ما يفهم منه نهائية قصيدته (غنائية .. للوطن والارض) حين يقول :

ما ابعد المشوار على فارس قديم

ما ابعد المشوار

ما ابعد المشوار (١٨)

وحتى حين يهذى بغدادى قصيدته (الفارس القديم) التى أخذ الديوان عنوانه منها .. حين يهذى قصيدته الى (الكامليا ..) فهذا يعنى مرة انه يهذيا الى الحبيبة (= الزوجية) التى اسهمت — كما تقول حروف الاهداء — فى أخرج أوراق هذه الاغنية (ودفعت بها الى حروق الطباعة ..) ، غير أن القصيدة تنسج — فى مرة اخرى — الى آفاق اخرى ، فتتحول الكاميليا الى رمز المرأة الوفية / ايزيس ، وإلى المرأة الابدية / الوطن .

وفى هذه القصيدة — التى تعد ارق قصائد الديوان واعدها — نستطيع ان نلاحظ هذا المزج الرقراق بين الرمز والواقع ، بين المرأة والوطن ، وفى الوقت نفسه : بين الحبيب الذى مل

الضماير بشكل موحى بالتركيز على هدف القصيدة بقصد لفت النظر .

إن شكل الحوار يتعدد كثيراً ضمن أول قصيدة ، ففي قصيدة (اغنية أولى) نقرأ تلك الصورة التي يرسمها صاحبها في (نص الليل) حين يزق (الولد) بمجريدة في وقت تسهم فيه عوامل كثيرة في شغل الناس عن (الجريدة) وصاحبها ، لنقرأ هذا للمقطع الذي يتفاوت فيه الحوار الداخلي بالحوار الخارجي :

— الناس بتجرى ع المحطة

آخر ميعاد

ماعد بيهز حد .. كثرة الأعداد

— حاسب .. حانقنقى ..

« كل البلد مخانيق »

— حاسب هرسى رجلى بمزمتك

وجزمتك ثقل الجبل

« حاسب .. هرسى قوتى بقوتك

وقوتك تغلب بلد .. »

— كل البلد بيتن .. لكنهم ساكتين !!

— مجرم وسافل .. وقليل أدب (٢)

ويتداخل مع الحوار اصوات كثيرة يمزج فيها بين المونولوج الداخلى والمونولوج الخارجى في المقطع التالى :

— رايحه فين ١٩..

— تذكرة لشوارع الهرم

« قديش حياء الناس بينخرج ..

حين تتفتح رجلين .. عشان توكل

الحنك »

— لقمة عيش مرة

— البيرة والآناس

الوسط ، اى من الوقوف عند رمز (الحب) في الحرف (ب) لنرى هذه القيمة الأخرى في تواصل مستمر فيما قبلها وما بعدها في حس (صوفى) في ثانيا التوزيعات في الأغنية .

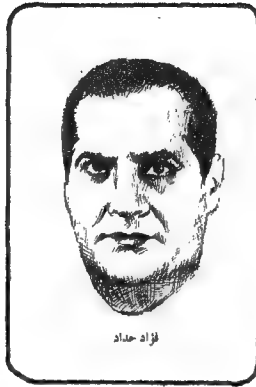
وعلى هذا النحو ، اختار المغنى أن يقتصر دور (النبي) وليس دور (الثائر) وحده ، فالنبي يحمل خاصية الثائر يضاف إليها صفة الحب وقدرا هائلا من الوعى النبيل .

وعلى هذا النحو ، أستطاع بغدادى ان يعبر عن العقل (الجمعى) بالقيم الفنية التى تلمسها طيلة الأغنية ، ومن هنا ، كان أكثر وعيا من غيره بقيمة الحزن في فهمه للذات وخلال قدر من الصوفية وصولا الى (الفردي) بالثورة التى تسعى الى تجاوز (الوقوف) من اسر الذات الى العمل المعاصرة من الامس الى اليوم بما فيه من وعى بهذا النهار الطالع بعده (.. الف الف نهار) على حد تعبيره .

(٤)

ربما كانت اهم القيم الفنية في هذا الديوان هذا اللون من الوان الدراما «الادبية» ، التى ترتبط بشكل ما من اشكال الدراما الشعبية ، فهى لا تولى — بحكم طبيعتها — اهمية ما للعناصر الادبية ، وانما تعتمد على وحدة الاثر وتكثيف الشعور ، ومن ثم ، فهى تستفيد من المؤثر الدرامى دون ان تلتزم بعناصره .

ومن هذا اللون الدرامى نستطيع ان نلاحظ التوالى على شكل حوار ومونولوج داخلى او خارجى ، فضلا عن الاعتماد على تعدد الاصوات بشكل ميلودى فى القصيدة الواحدة ، وتبادل



فؤاد حداد

مرة ١١ (٣١) .. والويسكى من الذات ينساح كثيرا في عديد من الاغنيات ، كما

يضاف اليه تكنيك تعدد الاصوات في تعدد لا يخلو من دلالة ، وان بدت الاصوات تتباعد لتخلو المساحة الصوتية لضمير المتكلم :

— اشرب ..!

— شربنا .. وطول عمرنا بنشرب

«املا الكأس لحوافيه

دانا حصلى كرب

يملا الكون لحوافيه»

وتلفنا الاحزان .. ولغة الدخان (٣٣)

ومن القيم الفنية التي لا نفعلها هنا ، قيمة التكرار ، وهو تكرار ياخذ الايقاع الموسيقى الاخاذ ، فالى جانب الايقاع الداخلى ، نلاحظ هذا الايقاع اللفظى الذى يتردد كثيرا بقصد التأثير ، لنسمع :

آهين يامصر

آهين يامصر .. يانغمى الحزين (٣٤)

وفي موضع اخر يقلب (نجوى الذات) اكثر على اللحن الرئيسى ، ففى قصيدة (واحد صحبى) ، وبعض ان يصف هذا الصحاب يبدأ المقطع الثانى على هذا النحو :

— لو تسأل صاحبى ..

— حبيت ..!

يقول لك

— كل الناس

— كرهت ..؟

يهتف من قلبه :

— الزيف

و (كشيك) — وهذا هو اسم الصحاب — مش ممكن يزعل منك مهمن تعمل

فيه (٣٥)

وهذا المزج بين الضمائر فى الحوار مع نجوى

وفي نفس القصيدة نسمع ايضا :

وكان نجيب علة

وكام / سنين مرت

وكام سنين من دى السنين

لسة فى الحسبان (٢٥)

الصورة مقلوبة ..

مع انى ماسك الصفحة معدولة

وهو تقابل يشير فى توازيه الموحى الى خطأ
الواقع وضراوته حين يعتقد ان الامر الشاذ —
لوطاته واستمراره — هو الامر الطبيعى فى
ناموس الحياة .

ويلاحظ ان الشاعر يستخدم — الى جانب
ايقاع التكرار اللفظى شكل تقابل فنى ، مثل
ذلك المقطع الاخير فى قصيدة (قالت حروف
الكلام) :

بكيت مسحت دموعى

بمسح ، دموعى بكيت (٣٦)

ويقترّب من هذا كله أن بغدادى يستخدم
الشرط الاخير فى القصيدة على شكل تكرار
يؤدى دور (الروى) الثابت فى نهاية المقطع ،
وعلى سبيل المثال ، ففى قصيدة (بيروت ٨٢)
يتكرر فى كل مقطع سطر قصير اخر يمنع
الايقاع المتوالى فى قصيدة تحمل هوما متباعدة .

وهو ما يعنى التقابل والتوازى فى تطوير
المعنى بما يؤكد فى نهاية الامر تكثيف المعنى
بشكل جمالى لزيادة التكثيف ، وثمة مثل آخر
لانتطيع تجاهله ، مثل هذا المقطع (ياهم
ياشاعر / يا هم يابنا / يا هم يامثال) ليستطرد
بعدها فى السياق العام .

وتتكرر القيم الفنية الكثيرة كاستخدام
الحروف المتقاربة والكلمات المتشابهة .. وما الى
ذلك بما يشير الى ارتفاع الحس الغنائى عند
الشاعر وشفافيته .

رغم التقابل اللفظى لا يبدو فى اللفظ
وحده ، وانما يبدو — كذلك — فى الصورة
الفنية التى يستخدمها ، أنظر الى هذا المقطع —
والذى ذكرناه آنفاً — والذى لا يزيد على شطر
واحد يقسم لشطرين ، يقول :

وهذا الحس غير منفصل عن محاولة (تحقيق
الذات) ، وهى محاولة تقصد الخروج من اسر
التقاليد والعالم المعتم الى آفاق الاتى / الفرد .
وتحقيق الذات هنا هو — كما اسلفنا —
الوجه الاخر من الاحساس بالحياة ، والتعبير عن
هذا الواقع الردىء الذى يحاصرنا من كل اتجاه .

هوامش

(١) دينا جلال ، المعونة الأمريكية لمن ، كتاب الاهرام الاقتصادى

١٩٨٨ ص ١٧٦

(٢) صلاح جاعين ، اشعار بالعامة المصرية ، مركز الاهرام

للتريجة والنشر ، ط ١ / ١٩٨٧ ص ١٢١

(٣) اغنية فارس قديم ، محمد بغدادى ، روز اليوسف

١٩٨٩ ص ٥٣

(٤) صلاح جاهين ، السابق ص ١١٩

(٥) السابق ص ٥٣

(٦) بفتادی ، ص ٧٥ ، ٧٦

(٧) بفتادی ص ٧٦

(٨) بفتادی ص ٥٦

(٩) بفتادی ص ٦٠

(١٠) بفتادی ص ٤٥

(١١) بفتادی ص ٥٢ ، ٥٣

(١٢) بفتادی ص ٦٣

(١٣) بفتادی ص ١٤

(١٤) (تضمين من فؤاد حنّاد)

(١٥) بفتادی ص ٧١ ، ٧٢

(١٦) بفتادی ص ٧٦ ، ٧٧

(١٧) بفتادی ص ٦٣ ، ٦٤

(١٨) بفتادی ص ٣١

(١٩) بفتادی ص ٨٤

(٢٠) بفتادی ص ٩

(٢١) بفتادی ص ١٠

(٢٢) بفتادی ص ٨٦

(٢٣) بفتادی ص ٨

(٢٤) بفتادی ص ٧

(٢٥) بفتادی ص ١٢

(٢٦) (تضمين من فؤاد حنّاد)





بحثنا عن التراث العربى

« الثابت والمتحول » لأدونيس (نظرة نقدية منهجية)

بحث سلام

هو أحد الأعمال الهامة التى لا يمكن تخطيها عند بحث قضايا التراث العربى ، لعدة أسباب مجتمعة : فهو يمثل تنوعا — على نحو ما — للتاريخ الثقافى لمؤلفه ، ومسيرة تحولاته المثيرة . وهو أول مشروع لبحث التراث ، يتمكن صاحبه من إنجازه ، وصولا — زمنيا — حتى المرحلة المعاصرة . فلم يتوقف عند المرحلة الإسلامية ، كما اعتادت المعالجات السابقة والمواكبة . وهو — أخيرا — قد أختار بُعدا متميزا لى المعالجة : بعد النبات والتحول . ولـى ذلك يمكننا أن نضيف أن فعالية أدونيس فى الحياة الثقافية العربية تمثل مبررا إضافيا لاهتمام بهذا العمل .

أولاً : الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها

ينطلق أدونيس — فى دراسته لظواهر التراث العربى — من دراسة الثقافة كظاهرة قائمة بذاتها ، لأدراصة نشوء الثقافة العربية وعواملها وآلية العلاقة بينها وبين القاعدة المادية (ص ٢٤) . أهم البحثى — اذن — هو دراسة البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع الإسلامى ، كما ظهرت ، ممارسة وتنظيرا ، بدءا من وفاة النبى (ص ١٨) ، من خلال العرض لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها يقول هذا المنطلق الى عدد من النتائج الهامة . فالذهنية العربية — لديه — منقسمة على ذاتها الى اثنتين : ذهنية اتباعية ،



وذهنية إبداعية . والحياة العربية تسودها وتوجهها أربع خصائص أساسية : اللاهوتانية ، والماضوية ، والفصل بين المعنى والكلام ، والتناقض مع الحداثة .

ويقوده هذا المنطلق — ايضا — الى نتيجة نهائية ، فاصلة : « أن الثقافة العربية ، بشكلها الموروث السائد ، ذات مبنى ديني ، أعنى أنها ثقافة أتباعية ، لا تؤكد الاتباع وحسب ، وإنما ترفض الإبداع وتدنيه ، فإن هذه الثقافة تحول ، بهذا الشكل الموروث السائد ، دون أى تقدم حقيقى . لا يمكن ، بتعبير آخر ، أن تنهض الحياة العربية ويبدع الانسان العربى ، اذا لم تنهدم البنية التقليدية للذهن العربى — وتتغير كيفية النظر والفهم التى وجهت الذهن العربى ، وماتزال توجهه » (ص ٣٢) .

(١)

الذهنية العربية منقسمة — لدى أدونيس ، اذن — الى أتباعية وإبداعية . ورغم تأكيده ، على جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها ، الا أن هذا الانقسام يأقى قطعيًا ، نهائيًا ، فاصلاً ، حيث يقوم كل قسم منفرداً بذاته ، مستقلاً بوحده ، وحيث العلاقة الوحيدة القائمة هى علاقة التضاد السكونى . ويظل كل من القسمين — فى أجزائهما الداخلية — يفرز — ذاتياً — امتداداته ، بصورة منعزلة عن الآخر ، ليظل الاتباع والإبداعى كذلك ، على طول التاريخ العربى ، دون نقاط تماس ، سوى تلك اللحظات الفردية ، الفردية ، المتفجرة ، التى تنبثق على نحو استثنائى ، دون أن تخلف أثراً ذا بال على كل منهما ، أو على جوهر العلاقة السكونية التى تحكمهما .

علاقة التقابل الساكن هى العلاقة الوحيدة الممكنة بين ظواهر الثقافة العربية . تأقى هذه العلاقة بفعل الاكتفاء بالبحث فى الأصول الفكرية لكل ظاهرة على حدة ، سواء بالنسبة للأصول ، أو

الظاهرة . أما إذا اصطدم البحث بإحدى اللحظات الفردية المتفجرة ، فإن الحل الملائم يكمن في الوصف الخارجى المنتسم بالعمومية الشديدة ، دون بحث في الجدل الداخلى لقوى هذه اللحظة .

فعلى صعيد الخلافة والسياسة الاتباعية ، لا يكون ثمة سوى رصد مواقف النبى والخلفاء من قضية الخلافة . ورغم أن الخلافة (السلطة) كانت المشكلة الأولى في الاسلام ، وأنها كانت « الخلاف الأعظم » (ص ١٢٤) ، إلا أنها تتبدى مشكلة فقهية ، تتعلق بقضية « الإمامة » ، في شكلها الدينى ، لتتنفى باعتبارها الخلاف الأعظم .

فهذا الخلاف يفترض — بداهة — وجود أطراف في وضع خلافي ، في علاقة خلافية ، ولكن هذا الوضع — وأيضاً العلاقة — ينتفيان باستقلال وانفصال كل طرف من أطرافهما عن الآخر ، وبالتالي استقلال موقفه في الخلاف الأعظم ، لينتفى معنى الخلاف ، وتنتفى جدلية الظواهر الثقافية ، والتي تتجاوز — برغم ذلك — مجرد كونها خلافاً .

ومن هنا ، يبدو القول بأن الخلاف الأعظم لم ينحصر في مسألة الامامة ، وإنما تجاوزهها الى مسائل أخرى ، دينية — ثقافية ، واقتصادية — اجتماعية (ص ١٢٥) ، يبدو هذا القول تعميماً نظرياً ، يفتقر الى أساسه الحقيقى ، برغم صحته العامة . فهذا التعميم يفتقر — تحديداً — الى الكيفية والتفسير ، كما يتكفى بالوصف الخارجى ، الظاهرى ، العام ، دون استقصاء جذور هذه المسائل الأخرى ، أو هو يتبدى اختصاراً لجدلية الظواهر ، أو استعاضة به عنها .

وتند هذه الوضعية — بما هى وضعية سائدة تحكم العلاقات الثقافية — الى صعيدى الفقه والشعر والنقد ..

فجدلية العلاقة بين المنحيين — الاتباع والابداع — على صعيد الفقه تستحيل الى انفصالية سكونية ، حتى ليبدو موقف كل منحى قدرياً ، غيبياً ، لاسبيل الى تفاعله مع الآخر . ومن هنا يبدو المرجحة — كإحدى الحركات الإبداعية — منقطعى الصلة تماماً بالمنحى الاتباعى ، فيما يحتلون مكانهم في صفوف الإبداع الفكرى كرسيد كسمى . وتبدو أفكارهم الخاصة بخلق القرآن ، والفصل بين الإيمان والعمل ، والقول بأن الله ذات فقط ، تبدو قائمة في الفراغ ، وليدة محض التأمل الذهنى المجرد ، المنقطع سوى عن ذاته .

وتلقى نظرية الإمامة عند الشيعة نفس المصير . فرغم الإقرار بأن القول بالإمامة وما استتبعه أو تولد عنه من آراء .. قد لعب دوراً حاسماً في التحول الثقافى العربى (ص ١٩٧) ، إلا أن ماهية هذا الدور تظل بمنأى عن البحث ، بفعل انقطاع الصلات بين هذه النظرية والموقف الاتباعى من قضية الخلافة . وهو ما طمس التفسير الممكن للخلقية العقائدية للنظرية ، باعتبارها موجهة — أساساً — ضد المفاهيم الأموية للخلافة ، وليس باعتبارها مجرد نظرية فقهية تبحث في التفسير الدينى لقضية دينية . ولعل

البحث في ماهية هذا الدور كان كفيلا — في الحد الأدنى — باستعادة نظرية الامامة لجديليتها الخارجية المهدرة .

تنتفى — أيضا — العلاقة ، أو تختزل الى الحد الأقصى ، بين المنحى الاتباعى في التفقه في السنة وتعلمها ، وبين المنحى الابداعى القائم على عدم الاهتمام بالحديث النبوى ، والذي تبناه جهنم بن صفوان . فلا تعدو هذه العلاقة علاقة التقابل ، التى تقوم بين المنحيين .

وقمت هذه الوضعية الى صعيد النقد والشعر . فلا تتبدى ثمة علاقة بين موقف عمر بن الخطاب الاتباعى وبين شعر عمر بن أبى ربيعة الابداعى . ومن ثم ، يظل خروج هذه القافلة الطويلة من الشعراء الابداعيين ، على الاتباع الشعري السائد ، دون تفسير ، فى حده الأدنى ، إذا ما استبعدنا التفسيرات الميتافيزيقية .

تنتفى جدلية العلاقة بين الاتباع والابداع . فالجدلية نفى للسكونية والانعزالية والاحادية . كما أنها نفى للفعالية ذات الاتجاه الواحد . وهى — بالإضافة — نفى للكمية الحاملة ، التى تتنالى كإضافات رقمية ، ذات تسلسل زمنى . وحيث تنتفى جدلية العلاقة ، يتبدى كل من الاتجاهين كتلة مصمتة ، منطقية على ذاتها المكثفة ذاتيا . يصبح كل اتجاه دائرة مغلقة ، لا تناس ولا تتشابك مع الدائرة الأخرى . يصبح — من ثم — تجريدا ذهنيا ، أو محكوما بالخطط التجريدى الذهنى المسبق . أى أنه يتحول — بذلك — الى صورة ذهنية . وحكم الطبيعة المثالية للنظرة ، والتى تسقط عمليا ، جدلية العلاقة — فى حدها الأدنى المعترف به — بين الظواهر الثقافية ، تتحول هذه الصورة الى تشويه للظواهر ، بابتسارها وعزها عن وسطها الطبيعى ، وقطع علاقاتها العضوية . التقابل ، أو التوازى ، هو العلاقة الوحيدة القائمة . وهى علاقة تتركز على الانقطاع ، لا التواصل ، على الاكتفاء ، لا التأثير والتأثر المتبادلين . أى تنتفى الجدلية — بكل معنى — لتصبح الوقائع والتيارات والرموز نرا شتيتا ، لا يجمعه سوى مجرد الرصد التصنيفى .

(ب)

هل يتعلق الأمر بتيارى الابداع والاتباع ، فى خطوطهما العامة ، فحسب ؟
يعرض أدونيس لما يصفه بأنه اتجاه التحلل من القيم الدينية (ص ٢٧٢) ، فى الحركة الشعرية الابداعية . وهو اتجاه يضم من شرب الخمر رغم تحريمها ، ومن كان يوصف بأنه رقيق الإسلام ليم الطبع ، أو من يوصف بأنه كان فاسقا ومن الخلاء وخيبث الدين فى الجاهلية والإسلام ، أو من يصفه ابن قتيبة بأنه أسلم لإسلام سوء . ومن ذلك ، يبين لنا أن التوجه الأساسى لهذا الاتجاه كان مناقضا للدين والأخلاق الجديدة ، دون أن يترافق — بالضرورة — مع توجه شعري مضاد لتقليدية القصيدة .

فقيمة هذا الاتجاه — برغم أنه اتجاه شعري أدواته هي القصيدة — إنما هي قيمة عقائدية ، أخلاقية ، وليست شعرية . ومن ثم يصبح الحافظ على تبني الموقف المضاد حافزا عقائديا ، أخلاقيا ، وفقا لجدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ورغم ذلك ، لايتكشف لنا هذا الحافظ — في استعراض المؤلف التفصيلي للخلعاء والخيلاء — فيما تنقسم العلاقة بين هذا الاتجاه والاتجاه المتشدد في الاقتداء بالسنة والأخلاق الجديدة .

ومن ناحية أخرى ، يستعرض أدونيس الاتباعية في النقد والشعر ، من خلال نصوص القرآن والأحاديث النبوية ، وأقوال الصحابة والعلماء والنقاد . وهو استعراض يتقصى الشذرات المتفرقة ، الى حد ايراد رأى أم جندب — زوجة امرئ القيس — في التحكيم بين علقمة الفحل وامرئ القيس ، أتهما أشعر ، وأساس حكمها . ولكنه استعراض لايتقصى ، بل للإشير — في الحد الأدنى — الى تأثير هذا المنحى الاتباعي في الاتجاه المناقض للإبداع ، ومدى فعاليته وأبعاده الخارجية . إنه بحث في التكوين الداخلي ، لايمتد الى تشابكاته الخارجية ، الى تفاعلاته مع الظواهر الثقافية الأخرى ، سواء على صعيد الشعر والنقد ، أو صعيد الممارسات السياسية ، أو المواقف الفكرية .

ولعل الملمح الوحيد الذى قد يشير الى علاقة فعالية ما — في هذا السبيل — هو الارتباط بين القيم الدينية — باعتبارها المنطلق الأساسى — والمنحى الاتباعي في الشعر والنقد ، بل وسائر الظواهر الثقافية موضع البحث . ولكن هذا الملمح لايشكل تحقيقا للعرض لجدلية الظواهر الثقافية فيما بينها ، لسببين رئيسيين :

الأول : أن الجدل يعنى — فيما يعنى — تفاعلا متبادلا للتأثير بين أطراف العلاقة ، فيما تقوم العلاقة السابقة على أحادية الفاعلية والتأثير ، حيث الدين — الاسلام — هو الفاعل الوحيد ، فيما يبدو وممتعا على الانفعال ، على نحو قدرى شامل ، وحيث تبدو الظواهر الثقافية كانعكاسات للدين ، لاتملك إمكانية الفعل المقابل .

الثاني : أن هذه العلاقة ترتكز على المنطلق المحورى ، باعتبار الدين هو المركز الذى تنبثق عنه الفعاليات ، وتحدد به أشكالها . يعنى ذلك أن علاقة الظواهر الثقافية به هي علاقة الأطراف بالمركز ، بما هي انعكاس له . فالعلاقة — من ثم — ينتفى عنها طابعها الجدلى ، فيما هي انعكاس مباشر ، أحادى الفعل ، لمركز الفعالية الوحيد .

(ج)

ولكن ، ماهى طبيعة العلاقة بين العناصر الداخلية المكونة لكل ظاهرة ثقافية ؟
في تقديمه للحركات الفكرية الإبداعية ، يتوقف أدونيس عند ثلاث حركات رئيسية : المرجحة ،

حيث الفصل بين النظر والممارسة ، أو بين الإيمان والعمل ، وحيث العمل ليس ركنا من اركان الايمان ، والقدرة ، حيث الانسان مختار ، وهو الذى يفعل أفعاله ، والامامية ، حيث الامام — بما هو حافظ الشريعة — يجب أن يكون معصوما ، حتى لايقبل شرائع الله وأحكامه ، فيقطع من يجب عليهم الحد ، ويحد من يجب عليهم القطع ، ويضع الأحكام فى غير المواضع التى وضعها الله .

وهو يقف عندها ، من موقف الرصد المثالى ، المتأمل فى التكوين الداخلى لكل حركة ، دون أن يتخطى ذلك الى علاقاتها المشتركة . فالمرحلة التاريخية التى شهدت نمو وازدهار هذه الحركات واحدة ، وهى العصر الأموى . والقضية الرئيسية ، موضع الإنكاز ، واحدة وهى قضية الفعل والمسئولية الاجتماعيين ، والحكم عليهما . وهى وحدة تنطوى على تناقضات مواقف الحركات المختلفة من القضية الفكرية الرئيسية فى ذلك الزمن ، والتى عكستها الأوضاع الاجتماعية السياسية فى شكل دينى ، فقهى .

فالحركات الفكرية — هنا — تتالى لانتقاطع ، تنفصل ، لاتتصل ، تنعزل ، لاتتفاعل ، أى تصبح رسدا كيميا لحركات فكرية متتالية ، وحدتها الخارجية هى التعارض مع السائد ، والتقابل مع الشائع ، لا وحدة العلاقات الجدلية .

وعلى نفس النحو ، يرصد أدونيس الحركات الثورية فى ترتيبها الزمنى ، منفصلة كل حركة عن الأخرى . فالحركة التالية لاتمثل استكمالا ، أو تطورا ، أو تجاوزا جدليا — على نحو ما — للحركة السابقة ، بل هى انقطاع واستقلال . والحركة السابقة لاتمثل مُكْتَأً ، أو حافزا أو منطلقا — على نحو ما — للحركة التالية ، بل هى ماض ، طواه الزمن طيا أبديا ، فأصبحت — بدورها — انقطاعا .

فتورة أهل الأحداث لاتتمد الى الخوارج . وثورات الخوارج المتتالية لاتتصل بثورة التوابين وثورة ابن الأشعث . ومن ثم ، تبثق الثورة العباسية فى فارس — على حين غرة من التاريخ — على يد أبى مسلم الخراسانى ، ففتحاح النظام الأموى ، الذى صمد للثورات المتوالية ، دون تفسير . ويكتنف الغموض التام واقعة دخول أبى حمزة الخاريجى المدينة ، بعد معركة قديد ، فيما كان ابو مسلم الخراسانى يحقق الانتصار تلو الآخر فى فارس ، فى السنة ١٣٠ هـ (ص ١٩١) . ولابين ما إذا كانت ثمة علاقة تنظيمية ما بين الانتفاضتين المتزامنتين ، الموجهتين ضد النظام الأموى — قد يومئ اليها مأورده أدونيس ، من أنه فى أواخر عام ١٢٩ هـ ، لم يدر الناس بعرفة إلا وقد طلعت أعلام عثمانى سود .. فى رؤوس الرماح ... (ص ١٩١) ، ومن أن أبى مسلم الخراسانى قد لبس السواد هو ومن كان معه ، أيضا ، لدى خروجه — أم أن العلاقة الوحيدة بين الحركتين هى الصدفة .

كما لاتبين العلاقة بين الثورة العباسية والحركات الفكرية الابداعية ، أو أى منها . بل لاتبدر إشارة الى وجود علاقة ما بين الثورة وأية حركة فكرية . يبدو الصعود العباسى ، الذى قوض اركان نظام قائم ، صعدوا مباحثا للتاريخ ، فى افتقاده للعلاقة الأولية الضرورية مع الحركات السياسية ، سواء السابقة عليه أو

المتزامنة معه ، وفي افتقاده لأى أساس فكرى تستند اليه الدعوة ، وتستقطب — من خلاله — الأنصار . يتحول هذا الصعود — بالتالى — الى فعل لاتاريخى ، غيبى ، يحيط على التاريخ العرى ، فى غفلة من كل القوانين .

(د)

يمتد هذا النمط من العلاقات غير الجدلية الى الممثلين والرموز المكونين لكل ظاهرة ثقافية ، حيث التتالى الزمنى هو العلاقة الحاكمة ، وحيث الزمن — هنا — وسط خامل ، يقود الى تراكم كمى ، لاينطوى على كيفية .

فى رصده للاتجاه القدرى ، ضمن الحركات الفكرية الإبداعية ، يعرض أدونيس لأفكار معبد الجهنى وغيلان الدمشقى والحسن البصرى ، فى ترتيبهم الزمنى ، على اعتبار أن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ، ثم غيلان بعده (ص ١٩٥) ، وأخيرا ، الحسن البصرى . وهو عرض لايتخطى حدود التعريف بالأفكار العامة عند كل منهم . هو عرض ، وإن كان يتكشف عن وحدة فكرية عامة ، إلا أنه لايتكشف عن علاقة تتخطى هذه الوحدة الأولية ، التى تعنى الأرض الواحد ، حيث يقف كل منهم مستقلا عن الآخر . فهو سابق ، أو لاحق ، على نفس الرقعة الواحدة ، دون ارتباط . فكل منهم ذات منفردة ، مستقلة ، مكتفية بذاتها ، فى ذاتها . وفيما يتأكد وجود الذات المكشفت ، المنطوى على ذاته ، ينتفى وجود الآخر . فالذات — بذلك — هى الوجود ، والآخر هو نفى الوجود .

وعلى هذا النحو ، يمضى أدونيس فى رصده للاتجاه الإبداعى ، الشعرى ، فيستعرض من سار فى هذا الاتجاه التردى الذى بدأه امرؤه القيس من شعراء ، كان أبو محجن الثقفى من أوائلهم (ص ٢٠٩) . ويتتالى تقديم الشعراء وفقا للترتيب الزمنى .

ويؤكد هذا النمط غير الجدلى من العلاقات ، عدد من النماذج النصية التى تكشف كيفية النظر للظواهر الثقافية .

فمن ناحية ، يقرر أدونيس — بصدد نشأة حركة الإرجاء — أنه قد نشأت مقابل ذلك (أى مقابل حركة الخوارج) حركة تفصل ، على العكس ، بين النظر والممارسة (ص ١٩٣) . وبصدد حركة الخوارج ، يقرر أنه نشأت مقابل ذلك (أى مقابل حركة الإرجاء) ، نظرية خلع الوالى أو الخليفة الجائر (ص ٢٧٤) . ومقابل هذه الصورة عن الناس والولاة ، يقدم أبو حمزة (الخارجى) صورة عن الثوار الذين يقودهم (ص ١٩٢) والملمح الأول للعلاقة — هنا — هو ملمح التقابل فالظواهر تنشأ متقابلة ، متعاكسة ، متوازنة .

ومن ناحية ثانية ، يقدم أدونيس الحركات الثورية التى بدأت بشكل معارضة للحكم الأموى ، على نحو متتال : وقاد المعارضة الأولى .. وقاد المعارضة الثانية .. وانتهى الشكل الثالث للمعارضة .. (ص ١٨٦) . وبالنسبة لـ القدريه ، فإن أول من تكلم فى القدر معبد الجهنى ثم غيلان بعده (ص ١٩٥) . والملمح الثانى للعلاقة — هنا — هو الرصد الرقمى المتسلسل الخارجى . فالظواهر تتالى فى ترتيب رقمى ، ربما كان محكوماً بالأسبقية الزمنية . ولكنها أسبقية لاتعنى شيئاً خارج الترتيب . كما أنها لاتعنى شيئاً داخل الترتيب ، سوى أنها تخدم — فحسب — كأداة فى عملية الرصد والاحصاء ، لا فى اكتشاف جدلية الظواهر الثقافية ، فيما بينها .

ومن ناحية ثالثة ، يتضح الملمح الثالث فيما يشير إليه أدونيس — بصدد نشأة القدريه — من أنه نشأ كذلك القول بالقدريه (ص ١٩٥) . فملمح العلاقة — هنا — هو الإضافة الخاملة ، حيث الظاهرة كم ، لا كيف . وهى كم خامل ، لأفعالية له أو تأثير .

(٥)

أوضح المؤلف — فى مقدمته المنهجية — أنه لم يكن معنياً بالعرض للجدلية بين الظواهر الثقافية من جهة ، وبين القاعدة المادية وعلاقات الانتاج من جهة ثانية ، بل كان معنياً بالعرض للجدلية هذه الظواهر فيما بينها (ص ٢٤) .

وهذا الأساس المنهجى الذى التزم به المؤلف ، مُستبعدا الخيارات المنهجية الأخرى ، ينتضى — عملياً — فى بحثه لظواهر التراث ، رغم محدوديته ، أحاديته ، ليتكشف لنا منهج بديل ، يتسم بسكونية الظواهر ، حتى وحداتها الصغرى المكونة لها ، وانعزالها ، وانغلاقها على ذاتها .

لايعنى ذلك — بطبيعة الحال — أن نفى الجدل بين الظواهر الثقافية والأساس المادى ، والاكتفاء بالعرض للجدلية للظواهر الثقافية فيما بينها — لو تم — يضمن بحثاً علمياً فى ظواهر التراث ، بل يعنى أن مفهوم الجدل غائب أصلاً ، منذ السطر الأول . وفى ذلك ، ففعل العرض للجدلية بين الظواهر الثقافية والقاعدة المادية ، وهو ما استبعده المؤلف ، لم يكن ليتمخض عن شيء ذى بال ، فى ظل غياب المفهوم الصحيح . بل ربما تمخض عن وضع مشابه ، أو مقارب ، للوضع الحالى . فغياب المفهوم لايدل وأن يقود الى نهاية البحث ، وعشوائيته ، وانطباعيته .

ثانياً : فى تبرير استقلال البنية الثقافية

يرر أدونيس عدم العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الاسلام ، والبنية الاقتصادية وعلاقات الانتاج التى سادت الفترة التى يشملها البحث ، والاكتفاء بدراسة البنية الايديولوجية الفوقية للمجتمع

الاسلامى ، بمبررين : الأول .. أن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الاسلام ، إبان نشأته ، أو مقارنته بغيره ، ليس من غرضه . والثانى .. أن دراسة البنية الاقتصادية وعلاقات الإنتاج ، تحتاج الى مصادر صحيحة ، وافية ، عن التنظيمات الاجتماعية والمالية والادارية والاقتصادية ، وهى غير متوفرة ، والمتوفر منها لا يقدم — فيما يرى — إلا معلومات جزئية ، لا يمكن أن تُبنى عليها ، أو انطلاقا منها ، أحكام صحيحة . ويعترف — من جهة ثانية — أنه غير مهيا ، علميا ، للقيام بمثل هذه الدراسة الاقتصادية ، فيما لو توفرت المصادر (ص ١٧) .

(أ)

لا يصلح المبرر الأول أن يكون مبرراً ، بصدد البحث العلمى للتراث العربى ، بقدر ما يصلح أن يكون إضاعة للمنهجية القاضية السائدة فى البحث ، التى تعتمد فصل الظاهرة ، أو الظواهر ، عن ينايعها المختلفة ، وفصم علاقاتها الفاعلة . يفضى ذلك الى فهم مغلوط للظاهرة ، حيث أنها لا تنشأ ذاتياً ، فى الفراغ . وإنما تنشأ محكومة بقوانين معينة ، محكومة بعلاقات وتفاعلات قوى معينة ، فى إطار تاريخى معين . يصبح فصل الظاهرة عن إطارها التاريخى ، وفصم علاقاتها ، تحويلاً لها من واقع موضوعى ، الى صرة ذهنية مجردة ، تقبل التحويل والتحويل ، وتستجيب للإسقاطات الذاتية والأهواء المزاجية المتضاربة والطارئة . لا يصبح بحث الظاهرة — فى هذه الحالة — محكوما بقواعد علمية ، بقدر ما يصبح محكوما بالحالات والميول الفردية .

وإذا كانت مقارنة الإسلام بغيره ليست مؤثرة تأثيراً جوهرياً — بصدد بحث التراث العربى ، فإن الكشف عن العناصر التى تأثر بها الإسلام ، إبان نشأته ، بل وعن الكيفية التى تم بها ذلك ، يمثل ضرورة منهجية ، يؤكدتها اعتراف المؤلف بأن الأصل الثقافى العربى ليس واحداً ، بل كثير (ص ٢٠) . تنبع هذه الضرورة من واقع أن هذا الكشف كان كفيلاً بإضاعة بعض أبعاد عملية تشكل الإسلام ، وكيفياتها ، والعناصر المؤثرة ، وهو ما يمثل الصميم من دراسة البنية الابدولوجية الفوقية للمجتمع الاسلامى (ص ١٨) . فدراسة هذه البنية لا تقوم من خلال الرصد الظاهرى ، الثرى ، للوقائع والتيارات والأفكار والأعمال ، وإنما تقوم — فى أحد مقوماتها — من خلال الكشف عن القانون ، أو القوانين ، التى تنتظم هذا الكل ، والكشف عن الكيفية ، والأبعاد ، والعناصر المختلفة للظاهرة ، ومصادرها .

يؤكد هذه الضرورة ، ما يقرره المؤلف من أننى لا أتناول شاعراً واحداً أو قضية مفردة ، وإنما أتناول ثقافة أمة بكاملها فى عهدها التأسيسى ، وأتناول عبر ذلك شخصيتها الحضارية (ص ٢١) فثقافة أمة بكاملها تتضمن العناصر المؤثرة فيها ، والتى يصبح إهدارها إهداراً للبحث ذاته ، أو بحثاً فى غير ذى موضوع . تصبح أهمية هذه العناصر — وفقاً للإطار الذى قدمه المؤلف نفسه — غير قابلة للحذف

الإرادي ، إذا ماشئنا اتساقا منهجيا ، بالمعنى العلمى . وتصبح هذه العناصر ، فى تفاعلها مع العناصر الأخرى ، أحد محددات الشخصية الحضارية . ومن هنا تبرز ضرورة العرض للإطار الحضارى الذى نشأ فيه الإسلام ، كضرورة منهجية ، حيث يصبح هذا الإطار هو الوسط الطبيعى لتخلق الشخصية الحضارية ، والتى لايمكن لها أن تتخلق وسط فراغ . هى ضرورة — إذن — يقرضها المنهج العلمى للبحث ، من ناحية ، ويفرضها إطار البحث ، كما يقدمه المؤلف ، من ناحية ثانية .

وإسقاط ذلك ، يعنى — على نحو ما — إقرارا ضمئيا بالغيبية فى البحث ، أو انطلاقا منها . فهو يعنى أن هذا الكل الثقافى العربى قد سقط — من الفراغ الغيبى — مكتملا ، منذ لحظة الأولى ، مع انبثاق الدين الإسلامى . ذلك يعنى — أيضا — أنه براء من تداخلات العناصر البشرية . فهذا الكل الثقافى العربى — بذلك — ذو أصل غيبى ، أو أنه يعكس — على الأمل — الأصل الغيبى .

وإسقاط ذلك ، يُقلص — بالتالى — من إمكانية تبنى منهجية تعكس أقصى مايمكن من الدقة والأمانة والموضوعية (ص ٢٣) ، فالعناصر التى تأثر بها الإسلام ، سواء إبان نشأته ، أو فى صيرورته ، هى من مكوناته ومحدداته ، التى لاتقبل الاستبعاد وفقا للرغبة الذاتية للباحث . أما إذا حدث ، فلاهد أن يعكس ذلك على البحث — بالضرورة — فى رؤيته الثقافية ، ومايمكن أن يتخلص عنه من نتائج .

(ب)

كما لا يصلح المبرر الثانى أن يكون مبررا ، بصدد البحث العلمى للتراث ، بقدر ما يصلح أن يكون إضاءة أخرى للمنهجية القاصرة ، السائدة فى البحث . يكشف ذلك عدد من المؤشرات الهامة :

الأول : أن عدم توفر المصادر الصحيحة ، الوافية ، لم يثن المؤلف عن المضى فى دراسته فى وجهها الثقافى . فهو يقرر أننا لم نجد دراسات كافية فى هذا المنحى أستضىء بها ، وأفيد منها . والمتوفرة منها ، فى معظمها ، تأخذ الظاهرة بذاتها ، معزولة عن غيرها من بقية الظواهر ، أى عن الكل الحضارى . (ص ٢١) . وهكذا تنعدم المصادر ، أو تتضارب وتتناقض فى حال وجودها فينبى بعضها بعضا ، وأحيانا لاتقول إلا شيئا يسيرا .. وكثيرا مايكون الشيء السير نفسه كاذبا ، بشكل قاطع (ص ٢٢) . حالة المصادر — إذن — مشتركة ، سواء بالنسبة للأوضاع الاقتصادية أو الثقافية . لايصح — بالتالى — أن تكون هذه الحالة مبررا للمضى فى الدراسة ، فى أحد جوانبها ، ومبررا — فى الوقت نفسه — لإهمال الدراسة ، فى جانبها الآخر .

الثانى : أن المصادر الصحيحة الوافية عن التنظيمات الاجتماعية والإدارية والاقتصادية قد تكون ضرورية بصدد دراسة بنية الانتاج فى المجتمع ، وقوى وعلاقات الانتاج ، باعتبارها أهم الدراساتى الأولى ، لا باعتبارها مقدمة لدراسة الظواهر الثقافية . وباعتبارها مقدمة ، تصبح أهمية هذه المصادر من الدرجة



الثانية ، لا الأولى . ويصبح عدم توفرها وجزئية المتوفر منها ، أمراً لايرر عدم العرض للبيئة الاجتماعية ، باعتبارها المنطلق للظواهر الثقافية . بل ان حالة المصادر تلك — فيما لو صحت — كان يجب أن تكون دافعا على القيام بالمسئولة البحثية الواجبة ، في بحث ومقارنة واختيار وجمع المعلومات ، وهو الدور الطبيعي للباحث ، لا انتظار توفر المصادر الصحيحة الوافية ، التي تقدم المعلومات الكاملة ، على أيدي الباحثين الآخرين . ورغم ذلك فلعل المتاح من المصادر يمكن أن يعطينا — فعلا — صورة وافية ، نسبيا — عن السياق العام ، على الأقل ، للأوضاع الاقتصادية الاجتماعية العربية ، في الفترات التاريخية المختلفة . وهي — في معظمها — نفس المصادر التي اعتمد عليها المؤلف في بحثه للظواهر الثقافية .

الثالث : أن أصول الظواهر الثقافية ليست — بالأساس — ثقافية ، بما يمكن معها الاستغناء عن بحثها ، والاكتفاء بدراسة الظواهر ، في ذاتها . كما أن البنية الأيديولوجية الفوقية للمجتمع الإسلامي لم تنشأ عن فراغ تخفي ، وإنما قامت مستندة على بنية تحتية اقتصادية اجتماعية ، تحددها ، فلا تملك — معها استقلالا ذاتيا ، مطلقا . وإذا كان ثمة إقرار بأن هناك قاعدة مادية للظواهر الثقافية ، في القول انني اقتصر على دراسة الظواهر الثقافية بذاتها في معزل عن قاعدتها المادية (ص ٢٤) ، فإن هذه الظواهر تفقد — بالتالي — استقلالها الذاتي ، أي لاتصبح ظاهرة قائمة بذاتها ، فتفقد — من ثم — إمكانية دراستها في ذاتها ، أو عزلتها عن قاعدتها المادية . وتصبح النتائج المترتبة على بحث كهذا ، يفصل بين الظاهرة وأساسها ، بنتائج زائفة ، لأنها محكومة بمنهج زائف . بل يصبح البحث ذاته ، فيما يسبق النتائج ، بحثا زائفا ، لاعتماده الظاهرة كوحدة بحثية مستقلة ، قائمة في ذاتها ، بما يتنافى — أولا — مع طبيعة الظاهرة ، نفسها ، وما يتنافى — ثانيا — مع أوليات البحث العلمي .

(جـ)

تشير الملاحظات المنهجية السابقة الى اعتماد أدونيس منهجا — في بحث التراث العربى — يفصل الثقافة العربية — أولاً — عن قاعدتها المادية ، ويفصلها — ثانياً — عن المؤثرات الفاعلة فيها ، ويفصل كل ظاهرة ثقافية عربية — ثالثاً — عن الأخرى ، ويفصل — رابعاً — مكونات كل ظاهرة عن بعضها البعض .

تحيل عمليات الفصل المتتابة — هذه — الظاهرة الى جثة هامدة ساكنة ، يمكن للباحث أن يفرض عليها إسقاطاته وأهواءه ، وتصوراتهِ الذهنية المجردة ، ويستنتقها — بالتالى — بمالا تنطق به ، وبما لا يخرج عما ينطق به هو نفسه . يتحول بحث التراث العربى ، فى نفي قوانينه الموضوعية ، على نحو واع ، أو يقترب من الوعى ، الى جملة آراء أو انطباعات ، تُلقى الضوء على خلفيات الباحث الطبقية والفكرية والنفسية ، فيما تكتشف من الظلال — مساحة وعمقا — التى تكتنف ظواهر التراث .

ولكن ... كيف تحقق ذلك — عملياً — خلال البحث ؟ وماهى النتائج المترتبة على هذا المنهج فى التطبيق العلمى ؟ .

[بقية الدراسة : فى العدد القادم]

أدوليس : الثابت والتحول : الأصول ، الطبعة الأولى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ . والأرقام المضمورة بين قوسين ، على مستوى السطر ، هى أرقام الصفحات المقتبس منها من الكتاب .



هذه القصائد / هؤلاء الشعراء

نقدم في هذا « الملف الشعري » عدداً وافراً من القصائد . وقد حرصنا في إعداد هذا الملف على تحقيق جملة من الاعتبارات المهمة .

فبدائية ، لم تنطلق اختياراتنا من الرغبة في تقديم تيار بعينه ، أو جيل بذاته ، أو حتى تقديم « موضوع » أو « قيمة » تدرج تحتها القصائد لتجسيدها أو تعبير عنها .

انطلقنا ، أساساً ، من معيار جودة النصوص الشعرية وتنوعها واتساع مجال حركتها وتجسيدها للمناحي الإبداعية العديدة على أرضنا الشعرية .

وعلى ذلك ، فإن الانتقاء لم يتم تفضيلاً ، بحيث يعني أن ما لم نشره من نصوص في هذا الملف الغرض ليست نصوصاً جيدة وليس أصحابها شعراء مجيدين .

حاشانا من هذه الأحكام ومن هذا المعنى القطعي الصارم .

إن أى ملف شعرى فى مجلة شهرية لا يمكن له أن يفى باستيعاب كل شعر جميل وكل الشعراء البدعين . فلابد من وجوه نقص عديدة تعترى إعداد أى ملف إبداعى . فحياتنا الشعرية عريضة وخصبة ، وشعراؤنا المبدعون الجادون كثيرون ومنتشرون على رقعتنا المصرية — لا فى القاهرة وحدها — يملؤونها غناءً حاراً وشدواً جميلاً ، بدون أن يظهر الكثير منهم قريباً من الأضواء .

حسبنا ، فى هذا الملف ، أن نقدم هذا العدد الكبير من النصوص ، نتيح للقراء وللنقاد وجبة واسعة ، يتعرفون من خلالها على مناطق هامة وحية من خريطةنا الشعرية ، ويستكشفون فيها ميداننا للإبداع تنبئى متابعتة النقدية الجادة الأمانة .

سيقول هذا الملف — على تنوعه ومستوياته — أن فى مصر شعراً وفيراً . كماً وكيفاً — يتطلب جهد كشفه وإضاءته ونقده وتقويمه ، حتى يتشأب المعرّج منه ويتطور الصالح فيه . فبغير هذا الجهد النقدى ، سيطر كل شاعر محصوراً فى نفسه ومحاصراً بجهد الذاتى فى التطور والتقدم ، وستظل الخريطة الشعرية ثغرات متفرقة لا جامع لها ولا مُصنّف لتياراتها المتنوعة ولا ضابط لإيقاعها المضطرب .

سيلحظ القارئ الصديق أن هذا الملف يضم — بين صفحاته — نصوصاً من الشعراء الذين اصطلح البعض على تسميتهم « شعراء الثمانينات » ، تشكل الثقل الغالب فى مجموع قصائد العدد . ولقد قصدنا إلى ذلك قصداً ، لكى نتيح مساحة طيبة لنماذج عديدة من شعر هذا الجيل الجديد ، يثمين النقد من خلالها موقع هذا الجيل من حركتنا الشعرية الراحنة ، ويتعرف القراء — كذلك — على ما يميّز هذا الجيل عن جيل السبعينات السابق عليه (والذى لم ننشر إلا نماذج قليلة من شعره) ، وما يفرق فيه عنه سلباً وإيجاباً ، وما يفرّد صوته فى الخريطة الشعرية بعامة .

هذا الجيل الذى صعد الى العمل ، وخلفه — شعرياً — ثلاثة أجيال عاملة : جيل السبعينات بمحدّته التشكيلية ، وجيل الستينات بمحدّته السياسية ، وجيل الرواد بتأسيسه الشاملة . وهو الذى صعد الى العمل ،

وخلفه — اجتماعياً وثقافياً — اكتمال تحول المجتمع الى خرابه العميم : قيم تبدل كالكراسى الموسيقية ، فن ينحدر ، اختلاط طبقي وتوتر اجتماعي ، سلفية عنفاء تتعاطم ، تعريب الصلح المصرى الرسمى مع إسرائيل ، تقهقر قيم العمل والعقل والشرف والمجدية والتعليم ، وقهر القوى الاجتماعية الجديدة النامية .

الاعتناء بإعطاء فسحةٍ أوسعٍ لشعراء الثانينات ، يعنى — كما سيلحظ القارئ الصديق — الاعتناء ضمناً بأمرين :

أولهما : شعراء العامية ، حيث أن الكثيرين من مبدعى هذا الجيل هم من شعراء العامية المصرية . وهؤلاء — فضلاً عن أنهم مبدعون موهوبون — يستحقون الفرصة الواسعة — لا يجدون منيراً ينشر شعرهم العامي (عدا أدب ونقد) ، فالمجلات الأدبية المصرية تغلق الباب دون نشر الشعر العامي تحت دعاوي واهية وحجج غير مقبولة .

وثانيهما : شعراء « الأقاليم » — مع الاعتذار عن عدم دقة المصطلح الجغرافي من الناحية الفنية — الذين توج بهم مدن وقرى مصر ، هؤلاء الذين يشعرون بالغبن وعدم تكافؤ الفرص ، حيث هم بعيدون عن منابر النشر والانتشار في العاصمة ، ليظل إنتاجهم الوفير حبيس أدراجهم وصدورهم وندوتهم الضيقة ، بعيداً عن التقييم والتقويم .

كما حرص هذا الملف على تقديم بعض نماذج من الشعراء العرب (رواداً وشباباً) لتأكيد الملحح العربى في الخريطة الشعرية التى يحاول الملف رسم بعض وجوهها ، ولتأكيد تواصل الأجيال الشعرية (العربية والمصرية) ، ولرسم إطار عام لقصائد الثانينات التى هى العمود الفقرى للملف .

ومن هنا ، كان تقديمنا لحوازين مع شاعرين من جيلين مختلفين : الشاعر الراحل طاهر أبو فاشا كملامة على جيل الشعر التقليدى ، ومحمد بنيس ، كملامة على الموجة الحداثية فى شعرنا العربى الراهن .

وبعد ، فإننا نأمل أن نكون — بهذا العدد / الملف — قد أدينا خدمة
ضرورية لحياتنا الشعرية وللشعراء الجدد (على مايشوبها من نواقص) ، بتوفيرنا
هذه النماذج المتنوعة ، لكي نقدم بين يدي الدارس والقارئ والشاعر بعض ملامح
من صورة موازة كبيرة .

« أدب ونقد »





يمضي زمن
 في يبداء العمر
 وتمرح ففران الأركان
 بقبر الجسد الشاخص
 في سقف الغرفة
 دقائق هائلة
 في صندوق البيت ،
 إنبهار الصمت
 صراخ الأطفال
 دماء من صفعة شرطي
 قال الضابط
 — أنت المتهم الأول
 قلت : تعاليت
 تبعثرت
 « بسجن الواحات »

 — معجزة أن ألقاك

العالم أضيق من فوهة

مدفعك سريع الطلقات

— هل تذكر ؟؟

— كان الخندق في الجيش الثاني

يتسع لكل الأحلام ... وكانت سيئاء

« أطلقت الحجيزة المقعدة بالنصر

وقتميت الأيام القادمة

وعطرت الأجواء »

.....

.....

.....

— من ألقاك

بهذا اليم

وقد كنت

وديعا مرموقا

تلك الكتب الملعونة

لثروة الوقت الضائع

عن حرب الطبقات ،

معسكر تدريب شبيتنا

حلقات الدرس ،

الموت الجماعي لأطفال القرية

أبناء الجبهة

أبناء الـ

الأعداء ... !!

.....

.....

كان صديقي

يتلو صخر الجبل

ويقبض سوط الشمس

ويلهب ظهر الصحراء
كانت حشرات السجن
تؤرجعنا في النار
بزقوم قيامتها
قال الضابط :
هذا بعض
مما في الجمعية
بصق صديقي دمه
في وجه الشيطان

.....

.....

حين تكون وحيدا
بين الجدران
تكبر أشياء مهمة
تتوارى أجرام هائلة
أسئلة
وأجابات تسقط
بين علامات الاستفهام
— هل تحدى حرب الطبقات ... ??
— وهل يعرف غوغاء المملكة
بأننا ندفع جزيتهم للسلطان ... ??
وأن سجين الزنزانة والسجان
قتيلان .

تذڪارات ..

شعر

رشدی العامل

أحلمُ أن أنسى في وجهك وجة الزمن الملبوح /
وأنسى لونَ الجرح المتأليء في الشفتين /
فمن يولِّظ طفلاً يغمر أهدأى بالليل /
وذاكرتي بالنسيان / ومن يسقي في صحرائي أزهار الصبر /
تعبث وأبيست الريح ندائي / أذبل عيني الوهج المتراقص في الرمل /
وخادعني الضوء / فأوصدت الباب / وأسديت الأستار /
وقطعت شباك الأحلام المشوِّرة / ما اصطادت غير محاربات الوهم /
وأصداف الحب الجنون /
تعبث / وأسلمت جيني لذراعيك / أقمم / وردة صيف / أم عوسجة /
نحز الذاكرة الملتصقة / أحتي ان يلجأها النزف / أخاف الطفل
الراقد في أعماق / تسحره اللعبة / يرتد الى رؤيته الأولى /
وعمد يديه ليقطف نجماً يصنع من فنته قرطاً / أو يزرع زنبقة /
في شعر امرأة تنأى عنه / ويتبعها مأخوذاً / هل تنغمه الرقبة /
والسحر بعينها يشرب من دم عاشقها / وآه من عشقي يترك
لذع الحمر / وطعم الموت اليقين / وآه من وليد شاب
ولم يقطع بعد / وآه من زمن يجمع وجة المقتول وكف القاتل /

فوق سرير النسيان/

تعبث وما غادرني وجهك/ يعبث بين حروف الكلمات/ ويرنو
من نافذة الليل/ ويمرح في الكأس طليقاً/ ويقاسمي الحزن ويرحل/
ماذا أبقيت سوى الوهم/ تعادلنا يا سيدة الأحزان على مفترق
الطرقات/ امرأة برحها العشق وما انتظرت/ وقلب ينظر حقلاً/
نسيته الأمطار/ وأوشكنا أن نعبّر جسراً بين المرفأ والبحر/
ولكنّ الرّيح أعادتنا للصخرة/ نفتسم الصبر/ ونحلم بالأسفار ..

هذه الليلة الألف ترحل

والليلة الألف ، أطوى الحقائق ،

والمدن الوهم توميء ، والأبحر الوهم ،

والثلج يضحك فوق الدروب البعيدة ، والأرصعة

والمراكب في غبشة الفجر تنأى بعيداً ،

وتقفل راجعة ، ثم تقضى ..

أساطير من عالم صاغة الوهم .

لا شيء خلف الستار

سوى الوهم ، لا نبض إلا ارتجاف الشرايين .

لا صوت الا نداءك للريح ،

والريح عابرة ، والجلداز

المرأء تستقبل العابرين

والمطارات مفتوحة

والمسافات مفتوحة ،

والسماوات مفتوحة

وحدها الأرض ، موصدة كل أبوابها

وحدها الأرض منذورة ،

للمساكين والعاشقين

أنت تستمرى الوهم

زاد السنين التي عبرت صمتك المستكين

وتسحب ظلك ، مرتجف الخطو ،

تنقل عينيك بين الخرائط والحلم بالرحلة المستحيلة

طيراً بلا أجنحة

تمهل فما ابقت الريح إلا الأمل في الجبين

وإلا الدماء التي تترك المدحمة ..



"هم الاصدقاء الجميلون غابوا"^(١)
 خفافاً أتوا ، مثل حلم ، وآبوا
 كأن عيونهم ، ما رأتها المرايا
 كأن الخطى ما التقتا الدروب ،
 ولا رجعتا الزوايا
 كأن الملاعب ما غازلها العيون ،
 وما عانقتا الحنايا
 وما ضحكت للنجوم الشبايبك ،
 واهتز باب
 لمن تفتحي في صحارى المتاهة ،
 والاصدقاء الجميلون غابوا
 كأن البنفسج ما ضوء البيت ،
 ما أطلع الشمس أفق ،
 وما خدعت الليل غاب
 وذاكرة الحلم مملوءة بالتضاريس ،
 مزروعة بالحقول اليتيمة ،
 مبهورة الوجه بالمستحيل ..

بغداد — آذار — ١٩٨٩

(١) من مقال نشرته مجلة الروبي في « الأمان » .



(إلى : أمل دنقل)

الطريق إلى السرطان
 عادة هو يبدأ من باب هذى المدينة أو تلك
 حتى الوصول إلى حائط المستحيل !
 (وربما يتدى من عيون امرأة)
 ربما فى انطفاء شىء مجيبك .
 شىء برىء كعصفورة الصبح
 شىء مضىء كما اللؤلؤة !
 (إنما قيل : يبدأ فى بدء إحدى الخلايا انقساماً جديداً ..
 خروناً فريداً على الدورة الهادئة)
 قيل لا يتدى قبل أن تتساوى المسافة من منبع الدم حتى المصب
 بهذى المسافة من دمعة الوطن المتعثر حتى الرئة
 هكذا قيل يبدأ . لكنهم لا يزالون حيرى لديه ..
 فمازال من غير وجه سوى الموت
 فمازال من غير اسم سوى السرطان

الطريق إلى السرطان عجيب
والطريق إليه بعيد قريب
بعيد كأنك توشك أن تلتقى في المرايا بأشياء منك
قريب كقنبلة الدم ..
تلك التي في ضلوعك يوشك أن يتفجر فيها الوجيب .

° ° °

كان أصعب شيء إلى السرطان
وقوفك بالنخل ، إن النخيل
واحد دائماً عند قمته ..
مفرد في وجوه النجيل !
كان أصعب شيء فؤادك هذا الذي ..
يتلفت عصفورةً لفها — فجأة — شرر مستطير ..
يستدير ..

في استدارة كل العيون لمشوارها المكترى
من عيون النمل الصغيرة تبحث عن لقمة في الثرى ،
لتلفت هذب ظمى إلى خُلْمة اللهب المستدير
كان أصعب شيء لعينيك ..
أن ترى الوجه وجهك إذ يتحول شيئاً فشيئاً إلى قسَمات الخريطة ،
حتى لقد صرت لست تفرق بين السيل وبينك !
(كان أصعب شيء .. سؤالك أنياك منك !)
ربما كان أسهل شيء إلى السرطان ، ..
انهمارك مثل الشتاء نداء .. نداء
ودخولك من كل باب إلى الأرض
لا تحمل الرخصة الرقمية
إن الحقيقة قالوا انتهاء ، وقالوا ابتداء
(ربما قال من قال منهم : دواء
ولكن ربما تخطف وضوشة القلب للقلب
تهمس : إن الحقيقة داء
الحقيقة داء .. الحقيقة داء)
آه لا . ربما كان أكثر شيء صعوبة ..
بين عام الرماد ، ومقهى العروبة ..

إرتحالك من مقلتيك ..
اشتعالك بين يديك ..
الى أن تراه دخاناً مضاء !

خروج (١)

ربما آن أن ترتدى بذلة السهرة القادمة !
كان أصعب شيء بها ربطة العنق الناعمة
فالدخول الى خيمة الرقص فيها
يلف يديك وعينيك شرقة في خيوط العرق
ودخان السجائر ، قال لنا أهل علم قديم :
ليس يصلح أرضاً ليظهر قمح به أو عبق .

خروج (٢)

ربما آن أن تنزل البحر ، ..
فالصيف مشتعل بالنساء
وقلبك مشتعل بالفرق !
كان أصعب شيء على البحر أن يلتقي بتراب الوطن !
فالظمن .
كان لقياء العيون .
احتراق العيون على درج من ألق

(استمرار)

الطريق الى السرطان (أحبك)
هي أربعة من حروف تمر على القلب في ذات يوم ..
لتبقى الى أن يغيب مع (الجزر) لزلة من رماد ..
وتبقى الى أن يؤوب مع (الله) ورد معاد مهاب
الطريق : أحبك
لكنها إن تمر تمر على الشفتين ..
ليبدأ عند اللهأة لسان التراب !
والطريق سؤال يلفك مثل الرياح ..

سؤال يلفك مثل الصباح ..
ولكن يظل بغير جواب !

وأما (أحبك)

هي أربعة من ألم ..
ربما اشتبكت بالدماء ...

في لقاء حصاة بعري القدم !

ربما ذات قبله ..

سرقها الشفاه بأمنية بين فصلين .

أو بين جرحين ما فيهما ملتئم !!

الطريق الى السرطان : أحبك — يا بلدى ..

فابتسم !

× ×

هو درب طويل ..

ولكن درب القصيدة أطول ..

لا يتدى كالدروب ..

ولا يتنى كالدروب بغير ثمن !

إنه يتدى بسؤال — كفعل الحية بالقلب — وعرا :

(هل تكون الحياة بروفة شعر)

الطريق الى الشعر نفس الطريق الى السرطان ..

فحاذر !

قيل : ما كل ما يتألق في العين فهو ذهب !

قيل : ما كل ما يحرق الناس فهو ذهب !

وأقول لكم : إن كل الذى يأكل الروح شعر

وكل الذى يتمدد في الدم — كالسرطان — وطن !



الطريق الى السرطان طويل ..

مسافته من ندى وردة تنضج أوراقها كالنداء ..

الى مقعد الشرطي بباب الدماء !

من حروف الهجاء ..

(ومن هجمات المكان على الروح) .

حتى انفجار الفناء !

.....

ذاك دربك فلتبتدىء :

كل درب قصير .. قصير ..

غير درب العير الى وردة الأرض ..

درب عسير .. عسير !!



يناير

نادر ناشد

(لميستان في ذكرى إنتفاضة ١٨ و ١٩ يناير الخالدة)

(١)

إنطفاء

في هذا الليل الشعوى الغام
كانت قاهرته تحلم
تنوكاً سائمة ، ترتكز على حافة خوفي وجنوني
تدرك معنى حزني أن ترصدنا الموعظة ويخلو الصمت
كان المقهى في هذا الليل النازل نحوى يرتقب الحدث الغامض
.. ويداعب لفظاً

أبصر صاحبنا وجهاً في المرآه
شرد بقلب محترق حتى نزلت عيناه أنينا وبكاء محموماً بالرغبة
جدت في عييه الذكرى
حتى صادر صوت المذياع حضوره
وارتعب قليلاً حين انتشر الايقاع الهارب من صوت الفيروز
« الطفل في المغاره »
وأمه مريم
وجهان ييكيان ..

في فمه سالت كلمات مجروحات بمראה طعم البن .
عدنا نجدل جيل السأم
أبتسم النادل وتحي
أبصر صاحبنا رائحة المطر ورائحة الطين الميتل
أسدل كوفته حول الكتفين الثقليتين .. وخرج .
تلاشى في حبات المطر المتساقط

(٢)

الخروج من السر
إلى فادي ... الغالب الحاضر .

يوم أردت بعيداً عن حافة ذاكرتي
ينادي حلماء مجهولاً مجدولاً بالأشوار
أظنه يومئذ
يتخطى كل الأسوار
يعطيني نصف حديث
والنصف الآخر تشربه الأغوار
ويعلمني أن الذكرى ومضى من سميت
أو برق من سيل
أو بثر من غير قرار
يوم أردت وهام بعينه بعيداً
أدرك للوقت الأول معنى أن يحفظ بكل الأشياء
معنى أن يختبئ بمفرده
ويواعد ما بين العينين
لم يدرك أن يديه مكبلتان
وإن الشفتين
وأن القدمين
وأن الليل الأسيان
ليس بسكران
أستند إلى حائط وهمه
ويكي .

حديث الورد الذي عُيِّرَ بحمرة خديّه

(عن سليمان خاطر)

محمد بدوي



متوردا كالطين خد الليل
متخطيا سور الفضاء كأنه عصفوره
هذه امرأة احتمالى
جننى وتوترى القزحى
لفتنة عمرى الباكر
من لم يمت بالسوط مات بلمعة الدولار
من لم يقم ليل الخطايا ساجدا
ضاح برمز فؤاده
قد قال لى ورد الخريف الصعب
« خفاى من طمى وماء
كفاى من لحم الوصايا »
ياأيها الولد
إن ضاح برق الفعل فى العتمه
ورأيت دار الكفر فى العد
ورأيت دار أليك فى ظل الفريسين

لا بأس إن قطعت قلبك
لكن هذا الابطال المجتونه قلبى
يرتدى وجه العلامة
لا وهج إلا الجمر فى الكنين
من يتمى لفؤادى المسكون باللهب العظيم

فجرت أسرارى كما يتشجر الماء القراح
ضبت فى عندى صبيه
ما ام أجد كئانه
ثم حسوت شأى الداهين إلى فضاء الصمت
وقلت الشئ يفضحه
فدعنى أيها البرق الخامر ساعدى
إلى متوضح بالسر
منتظرا ثريا الصدع بالأمر
قالت نوافير المدينه
ها هو الوسطاء والفرقاء لا يتأبدون
وها هو الرجاء رغم الحق لا يتراجعون
فى الليل — محتدا — بورده معنى قلبى
ليتأخر الرمضاء والنخل الطويل وساحتى
ومن فى قلبهم حلم
معنى قلبى كما تمضى المها لشراكها ، يسأل :
وأين تناحر البركان والتلج
وأين الباذخ المندين معبودى
أين الحلم والرايه

لم استجب لفراة الأوتاره
لم أحمى بشجرة نامت على كفى
سألت ، سألت هل قدره
يحاورنى وأحرقه
وأعلنه وأغرقه
سألت ، سألت هل عمر

يجب على
أم حاذبت فاتنة تحيد الكيد والقتل
أنا ولد تروعه خطايا الناس
وترهقه خيوط الحب إن قتعت وأحلمكم
مدى لا تنتهى لصناقة الأرقام والصحف
سيماطا لا يمد لمن تغاوى قلبهم
وأصرخ فيكم بدرا
من كان يعرف كيف تفر مقلته من الهدف
من كان يحلم بينه ساح اقتتال
فليأت إلى القلب الذى طالت أظافره
(وقلبي ذلك الممجى محتجا لذى أشيائه
رأه الجامع الأزهر
تفارقه الدماء
يفادره القضاء
فلم ينشج ولم يبك)
من كان يمضى وفى عينيه مرثيه
لا بهمة الندى والسيف
فليأت إلى قلبي
فلا أياثل فيه أو شعر
ولا مرأة يفادرها ثقل البأس عشق الماس
أنا ولد يؤرقه رهان الورد
أكلت خبير أسمى
وتعرفنى الأنوثة والذكورة
كسرت فى قلبي زجاج السمع

تمارين الكتابة

رضا كريم (عدن)

تمهين أول

الحرف برعم جف
وترجل بيننا
ليأخذنا إلى نصفه الثاني
الحالم في الجدر

تمرين أول

مفككاً مفالق الصدر
زغب ناعم
يتراصف على الجمر/
أين غصني
إمرأة تفصل بذكورة المطر
تزهو لباساً لي
هكذا إقتسمتا قرية السفر
تعمدنا نبطاً يوشي الخيط



انت الشفاه
وأنا المسكر اللذيد

تمرين ثانٍ

هذه جرة الأحلام
تتفلق/
ماء يتوارى في التراب
منية للانتظار في غيمه تأتي /
وتر الجذب يجيش في الخطوة
وكلانا طريد
أنت سهم
وأنا شاخص ، حطب
والريح بيننا مجمرة/
تفتح زرار الصدر
مرة تكونين بلذرة الهواء
ويدي صياد
مرة غابة الغناء
وسواقل طريق/
صناديق موتى

تمرين ثالث

من تكونين
سرتنا واحدة
هيتنا الملك/ساقيه
انا الماء وانت الضفاف
انت الهدير
وأنا الجسد
ويننا كله شرح
أسمها الحياة
أسمها العقيق
أو شراكاً للبيض
تسج جذوة الحريق

تمرين رابع

لتعجل أيها الغائب في العتمة
كوجه ألعه في مرايا الوريد
حالباً من البرق
ملح إغواني
تدل سلسلة المفاتيح المحيط
كن زغباً
وانشرح ايها الصدر
دثنى على مرفأ ، جبل
يندثر بأجنحة العين
بهوس الماء
ينشر تيمة العمق .
يسكب خلايا السكون .

محمد القيسي
أمير المقلاع



تحت هذي السماء المديدة مثل حبال الكذب
تحتها كان يثب
قلبي الطيب وحده
بين بيروت وقرطاج وجدته
باحثاً عما يجب
لم أصل نبأ
وغطتني السحب
هكذا أنهض في إبريل شوكتاً لاسعاً ،
أرمى ورائي الأمس زقوماً ،
وأرمى للذي ودعت وردة
دون عودة
تحت هذي السماء المديدة مثل حبال الكذب

تحت هذي السماء إذن
وشحتني السواقي الشحيحة في نافرات الأغاني
وما لا أحب
وشحتني الحجارة آخرة الأمر ،
ولم أستتب
عند حال ،

فأنتع نبع وأعطي
لم يعد من وعاء مغطى
فهيا انسكب
لم يعد للسحب
أن تدارى خيانتها
لم يعد للعواصم من عاصم ، أو نشيد
بعد لم تقطف الروح برفقتها
فعلام الكذب

أهذا القناع
الكلام المعسل ليس شراع
والذي باعنا باعنا
وليكن
فالمدى بيننا يا أموري ذراع
وبدأت الحجر
من عراء الخيم حتى قماش القرى
وفروع الشجر

حجر كالأزل
حجر لم يزل
رابضاً بين كفين تنطبقان عليه
ولا تعرفان الوجل
ترقبان الدخان وتستنطقان الأجل

ويدور الزمان يدور ولا من رأى

أو أحس الخجل

حجر أجل -

حجر أجل

حجر في انتفاضة هذا وذاك

حجر للحياة

حجر للهلاك

حجر من سماء الطفولة ليشح الأفق

حجر ينطق الآن فصيحاً

وهو يحمى الطرق

ويقول لرأس العروبة :

هيا أفق

ولماذا تنام

أدر وجهك الآن حتى ترانا

وحتى نريك

لماذا يعبت المريدون لهواً ،

ويذهب إرث أبيك

وأدر

مرة نحونا يؤبرك

أيها الرأس من خباك

من أهال الرمال عليك وأفسد هذا الهواء .

وألقى سدى مبدأك !

أيها المسدس

لم تعد تتنفس

أيها الرأى المخنى بالسكون

هل تموت

أو تدري ما تقول النعوش هنالك عند الحرم
أو تدري ما تقول النعوش

وهي ملفوفة بالعلم

لا ولم

لا ،

نعم

لا يزيد النقوش

لا نريد سوى الأرض دون رتوش

لا نريد سواك

حجر بين هذا وذاك

حجر للحياة

حجر للهلاك

أيها الوقت حرك عصاك

وأطلق ضحكك

على النائمين هنا وهناك

أيها الرأس وزع هدايا فلسطين

وزع بقايا الورود

إنا انفرطنا يا أبنى عنباً

وما اشتعلت حدود

إنا انفرطنا يا أبنى عنباً

والأرض فينا تقرأ الكتب

أمة العواصم لا ترحل لبغيتها

وانفر فديتك لم تنزل علماً

إنا لنعلو فوقها أبداً

نعلو ونعلو فوقها السحبا

لا غير أطفال الحجارة من يرى
هذى الجيوش ومن يرى حلبا

حجراً أعطنا حجراً
حجراً يا أبى حجراً
حجراً لنغنى ونبدأ
حجراً في المنافي
حجراً طواف الروح في هذا الطواف
أمشي وحزني غير خاف
حجر على مد الفياضي
زوج للمهر الريح كشاف الضفاف
حجر يطير هناك في شباك غزة
ماحياً ظمأى ، ومرتشفاً جفافي
هذا زفافي يا أبى
هذا زفافي .



آه ، يا مائي الحق !
يا عطشي !
ارتحال ، بأقداح جسمي ، إليك أنا ، ورجوع إليك
كأني في مجد دائرة أهر الوقت ،
والوقت رفة هذب
تدحرج من رمشي
□
(أيتها الأنكى !

إرفمي نيرانك عسكري واضربي خيمة عزتك حيث تشائين في الذروة
والهاوية فلقد قدر لي لك مغناطيس العشق . اقترني أنت يا نقائضي التي تمتح
وجهي شمس وظله وتخلع عليه نعمة الهوية ، اقترني أنت كذلك يا نظائري التي
تضاعف وجهي وتبه رعب المرأة ، اقترني جميعا حتى تتزاوجي في فأكون عيداً
للرعب ، محجاً للكاتن إلى عيده ويصير جسدي ماعون الخلاص الأول الذي حمله
طوفان البدء ؛ حدا شاسعا بين وقتين .

للبرق الأخضر جرح مياهي
ستدور هنالك ساقيته في النهر ومروحة
في الريح ، فأبدأ من لغة أخرى

ومفاتيح نار
وأقول عبور يدي بين سيف الظلام وسيف النهار :

أقول صعود إله .



لأجلك أنزلت الجوازي المنشآت في البحر ، فجازت البوابة الكبرى التي
هنالك ، في السور الأزرق العظيم .

لأجلك شدت خيمة القضاء إلى أوتادها الأربعة ، حتى تقود فيها الشمس
عربتها ، عربة نورها وينحر القمر العتمة ، فتكون شريعة للنهار وتكون شريعة لليل
دولا .

لأجلك تزين الأرض ويصعد الخير منها شجراً وبقلاً وحنطة ، ظاهراً في
منايته ، مؤتراً هبات خصبرته وظله ، مجاهداً بفضله بين يديك ، للطير منه رزق
وسكن وللناس منه رزق وسكن ، وللسباع والبهيمة .

لأجلك ارتفعت أعمدة المدن وأسوارها وارتفعت العروش وصعد المعدن
الناضج إلى سطح الأرض كي ينضج جوع الناس .

لأجلك كان الحارث كله وكان كل حج :

محارث تحرث التراب

وقلم يحرث اللوح ومسمار يحرث حجر اللازورد
وقافلة تحرث الحبيك رافعة نيرانها في ليل الصحراء
وربح تحرث كل شيء .

لأجلك - إذ رفعت أسمك القدوس في البلاد التي لا ترفع الأسماء - كان
كل ذلك ، أيها الحارث الأعظم ! يا عيد الذكر فوق الأرض !

أنت مالكة العلامات وجسمك مشرق الحدوس .

(ويكون اسمها ، بيننا ، حمرة السهرات

التي يستضاء بها ، واللهيب الذي - في الصحارى -
يشب بلبل القوافل ...)



نحلة نبذت بالعراء
والسقيم ، إلى ظلها ، عاشقا ، نلها
نام سح شمس ، زعته ، وحين أفاق
توضأ بالدم ، صلى لنخلته ،
صار ظله - في الشمس - بقطينة والسماء
وتراً راعشاً في يديه
يقول : « اذهبي يا رياح رعاء ! » فتجري
مسخرة حيث شاء

ويقول : « قفى .. »
فتنام ، كسرب يمام أمين ، على خضرة السعف

نحلة للكلام ، بمد السقيم يديه
فتمنحه رطباً دانيا .



(لو أنني أدخل زمك فأنام في عربي كما ينام شجر الأرض في عناية
الحريف . لو أن لي النوم الحي الذي يشرق منه الجسد بميراث شامع رغد لم تسمه
وصية ولا أسر به سلف ؛ أوراق اللهب الخضراء) .



أتيت الأرض عبر عمودك الضوئي في جسمي صدى هب من التفاحة
الأولى ، طريقي خططه مذنبات تهدي بالليل والنسيان ، تحو نورها وطريقها
خبيأ ، طيور سبعة خضراء في كفي ،

ورأسي حافل بمذائح الأقمار أعرج نحو نارك في جيبي خاتم ، رجلاي
قافلتان من ظلم وضوق .

أي درج في السماء نزلت ؟ أية بقعة سبقت فحاشت خير جسمك ؟ أية
الطرافات (يحرسها سهاد المشرق المنسى في الصحراء والقندول والغلان

والطبايق) جزت ؟ وأي طير قد زجرت لحدسك الملكي ، فإنكشفت قوادمه
لصقري ناطريك طريدة . ألقى إليك الأفق آيته ؟

وأي الوحش .

سرحت البراري كي يدل على خطوك ، كي يدل عليك خطوي ؟ كنت
مقتنيا سراج دمي وأضرب في الفلا ،

جسدي كوى للطير منفتح ومفتن بساعته العزيزة

(وهي سيدة العلامات العلية ، مرمر الفخذين يسند لوحها الطيني ،

كفاها الإرادة : تلجم اليسرى صهيل اللوح واليمينى تخط عليه مفترق المعابر
والقرون ، وحيرة الأمم ،

اليقين ومستقر الشمس ، ترسم سدرة المنفى) .. أتيت الأرض كي تجدي
جنيئاً عند ترسي ركبتك ، يكون

حاشية للوحك

وامتداداً ، تكتين عليه ما دارت به كأس الإرادة ، يا العلية ! لم أجيء إلا
ليكتمل السقوط الواسع المنذور لي ، (وهي القديمة كالنعاس ، تنام

عينها ويسهر قلبها . وسريها في الليل يثمر والضحي) ،

كفأك عاصمتان للفرح البعيد وموجتان تسميان البحر حين تسميان به
موالده السخية للملوك ، وأنت ترعين القرايين . أختفى كفى بحر البرق والتفتى
إلى

إلى قرايينى ،

أرغمي قوساً لاعبر نحو هاويتي : فعرشي سوف أرفعه هنا لك ..

أسعوي ملكا .



(لها السرير المثمر وحمد الأحياء والموتى

وهي مألقة العلامات وجسمها مشرق الحدوس . إنه مكتوب في الزبر :

ويكون الجميع ناظرين الشمس ، كل يسأل أين وجهي ؟ ومتى
ساعتك وباب دائرتك ؟
فتطلعهم عليهم ، وإنك من تولجى اليه فقد أجتبهه لشمسك الحق
وشجرتك الحق . ومن يجد الطريق الفرد فقد غاب . (
(هينى نوراً أنظر به هيبك
أيتها الحبة التي انفلقت عن شجرة الكون !)

القنطرة - المغرب



كان للبندقيه باب
 وللباب باب ..
 وللباب باب وباب ثمر به ..
 أول البوح كل نهار رصاصة
 يخون به آخر البوح
 كل مرور صحاب
 كان للبندقيه باب ..
 وكنت أنا ..
 أول العابرين من البوح ..
 كنت أنا ..
 آخر العابرين من الباب

كانت مواصلى عاقراً
ما تنبأنى اليوم ..
ما أفرزتنى النتائج فى آخر العام ..
ما ..
قلت : أعفينى من ضريبة دخل الشتاء .. ،
ميادينك انسدت ..
وانسداد ميادينك اليوم يدركنى ..
تدركين انسداد ميادينك اليوم يدركنى ..
تدركين وما
قلت : أدنينى من ضمور الأراجيح ..
يخرجنى جلدك العاجى ..
ليدخلنى جلدك الصاجى
ويدخلنى جلدك العاجى
ليخرجنى جلدك الصاجى
أنا جلدك العاجى ..
أنا جلدك الصاجى ..
أنا ...

السودان

ارْتَقَيْتُ إِلَى ، فَأَصْعِدُوا إِلَيَّ ..

داخلكم

رضا يوسف العربي

رَقْتُ عَلَى رُوحِي بِإِمَانَتِهَا الْأَلِفَةَ ،
وَالجَلْتُ طُرُقَ مُغْلَقَةٍ ،
أَضَاءَ حُطَامِي الْمُنْتَوِرَ ضَرْبَ الْحَصَاةِ ،
عَلَى خِلَاةِ الْقَرْيَةِ ،
فالتَشَيْتُ عَلَى شَفَا غَيْبِي ،
أَلْفَتُ عَلَى جَنَاحِ لِي الْكَشَافِ حُضُورِهِ يَرُقْ ،
تَوَكَّلْتُ لَطَائِرِي رُوحِي ،
خَلَعْتُ عَلَيْهِ مِنْ جَسَدِي قَلَنْسُوَةَ مِنَ الطَّمَنِ الْمُقَدَّسِ ،
هَيَّأْتُ لُغَةَ الْهَلَامِ الْحَيَّ بِذَرْكِهَا ،
أَرْتَقَيْتُ إِلَى مِنْ رَمْلِي ،
وَرَأَيْتُ الطَّلَاقَ ذَرَارِي الرُّوحِ الْمَسْمُومَةِ :
التَّكْشُفُ /
سُدْرَةُ الْأَنْسِلَافِ /

أسماء /
 الغياب /
 الرنل /
 مأوى الأخير /
 الرغشة الأولى /
 الغموض ،
 رأيتها صعدت ،
 تسامق حشدّها
 كسيت البلاد بروجها
 فوقفت تحت ظلالى الأولى ،
 انشئت بها ،
 حضرت خلية
 بحلية

فترقف الغياب عند خصي :

[أنا ابنُ جلا .. متى ..]
 ناديت : يا غياب لا تقفوا النظارا ،
 حضرتي فيكم تحل ،
 إذا :
 تجلّت روحكم بفضاء ما أتلو ،
 وما أتلولة سحر ،
 ولست بساحر
 بل يرتقى الإقاع ،
 مصبواً على شجر
 التخلي ،

باسقاً —

ما ليس يدركه سواه ،
 المذكرات إلى الحضور القد تصعد ،



والخُصُورَ القَدْ كُنْتُ ،
فَعَرَجُوا فِيكُمْ إِلَى ،
صِيلُوا ،
وَلَحِشُوا — تَارَكِينَ عَلَى بُسَاطِ الْجَلُوءِ
الْأُولَى الْمُقَدَّسِ ،
نَعْلَكُمْ / جَسَدَ الْغِيَابِ

إِلَى حُضُورِي ،
تَذَكُّرُوا أَنِّي مَبْطُتٌ عَلَى حَصَى رُوحِي
الْمُسْتَمَاءِ: الْعَرَّازُ ،
[وَمَا الْقَشِيَّةُ بَعْدَهَا يَطْفُو الْعَرَّازُ]
وَلَا الصَّفَاؤُ ،
وَلَا الْخَضَاؤُ ،
وَيُرْتَفَى الْجَسَدُ / الْخَصَاؤُ ،

الرُّوحُ لَا يَكْسُو الْبِلَادَ ،
يَصُدُّهَا عَنْهَا الْجِدَارُ ،
إِذَا الْفُصَّصْتُمْ ،
قَائِلًا غَادِرُثُمُوقِي ،
اسْتَمْسِكُوا
بَصُورِ إِيقَاعِي ،
وَشَارَاتِ انْدِلَاعِي ،

لَنْ تَضَلُّوا ،
أَلْصَقُوا : الْإِيقَاعُ — يَاغِيَابُ —
يَدْخُلُكُمْ ،
وَيَفْتَحُ مُدْرَكَاتِ لَيْسَ يَفْتَحُهَا سِوَاهُ ،
فَأَنْبِسُوهُ ،
إِلَى الْحُضُورِ الْقَدْ حُشِنَا ،
حَضَرْتِي فِيكُمْ تُحَلُّ ،
إِذَا :

تَجَلَّتْ رُوحُكُمْ بِقَضَاءِ مَا أَثْلَلُوا ،
أَوْ انْتَبَسُوا الْغِيَابَ
أَوْ فَاغْمَسُوا خَيْطًا طَوِيلًا مَوْجِشًا
لَا لِلدَّخُولِ وَلَا الْإِيَابِ



— ١ —

قطّة في المطار ...
تخريش رائحة الراحلين ...
لينفصلوا عن خطاهم يتصلوا بالحقائب ..
والدمدمة .
رجل في المطار استجار من الأهل بالخلم ..
وقال سلام
امراة في المطار استعافت من الجعد بالدمع ..
وقالت وداع
شاعر في المطار استعان على الدمع بالشعر ..
ولم يلتفت
مرجبا يارحيل
قطّة .. رجل .. امرأة .. شاعر
سفر مرحلي زفير على عتبات الرقيب ..
نذاهة قبل في الفراغ .. فراغ

هجرة دائمة

« وثقروا الأحزمة »

« وثقروا الأحزمة »

بنث في التراب استعانت على الشعر بالرقص ..

وقالت هراء بغير الأحبة ..

يا عاصمة .

— ٢ —

قالت بنات العم مرّ

مانقر الشباك في الصبح الأخير

ولا آمال الطرق خلف النافذة

هذه المسافة والتقى كوناً ..

وتارخاً ..

وأما

وحين يُنكره المدى .

وتجادل الأوتان فيه

يحط نجمة لعائق في امتداد الضوء يّأ

ماذا يُسمّى ؟

حرّ .. وحيد .. راجل

إلف .. غريب .. مُستبد

تتداخل الأسماء في الأسماء في

لكن اسمك سوف يخترع العلاقة بين صدرى والسماء

بين الفراغ ووحدي

كم تسقط الأشياء منا للفراغ

لكن شيئاً فيك يُدخّلني إلى

ماذا تُسمّى ؟

والكون منكفىء على الأسماء مُدمى

والروح تنفسو في الفصائل الخطوط

من يمنح العصفور اسمها ؟

ماذا يُسمّى ؟

— ٣ —

للمُبْحَرَاتِ تَمُوجُ الدَّمُ فِي الْحَنَائِيا ..
كَيْفَ اسْتَوَيْنَ عَلَى الْمَدَادِ الْمُسْتَمَرِّ ..
ارْتَعَشَ لِمَسِّكَ الْوَهَّاجِ فِي عَبْقِ الْمَدَارِ
لِلطَّائِرَاتِ تَلَوَّنَ الْمُدْحَانُ فِي عَيْنِ الصَّغَارِ
كَيْفَ ارْتَضَيْنَ تَوْرُعَ الصَّوْتِ الشَّفِيفِ عَلَى حَدُودِي
وَالرَّبُّ نَزَّاعٌ لَوْجَهَكَ فِي الْخَوَارِ ؟
بَحْرٌ يُقَلِّكُ أَمْ مَدَى ؟
لَمْ يَبْقَ فِي صَدْرِ الْبِلَادِ نِيَامَةٌ أُخْرَى ..
أَقْبَلَ رَأْسَهَا وَأَشْفَى جَنْبَهَا ..
أَعْلَمَهَا الْمَسِيرَ عَلَى الْحَبِيِّ نَازِفَةً إِلَيْكَ
بَحْرٌ أَقَلَّكَ أَمْ مَدَى ؟
الْلَّيْلُ فَوْقَ مِرَافِقِ الْأَمْوَاجِ نَامَ ..
وَالْمَرْكَبُ الْخَشْيَى يَحْلُمُ لَوْ يَكُنُّ ..
لَوْ تُهْدِيهِ يَدَانِ
وَالنَّهْرُ يُقَرِّدُكَ السَّلَامَ فَكَيْفَ تَمْضِي ذَاهِلًا ؟

— ٤ —

حُلِمَ تَشْتَبُّ فِي الْخَالِيَا وَاطْمَأَنَّ
مَرَّتْ عَلَيْهِ الْمُدْنَاتُ فَاسْتَهْلَ
لَكُنْهَا أُولَتْ حَبِيئًا لِلسَّمَاءِ ..
وَلَمْ تَحْنِ
مَرَّتْ لِفَقَائِعِ الضَّحِكِ
رَأَتْ فَأَنَّ
مَرَّتْ أَكْفَى الْأَهْلِ خَاوِيَةً يُعْرِئُهَا التَّوَجُّعُ ..
وَالتَّجْوُّعُ ..
وَالتَّوَجُّسُ فَالْكَمَلُ

وَبَاوَشْتَهُ الرِّيحَ يَوْمًا فَاسْتَعْلَ
مَرَّتْ غَيُولُكَ كَارِثَسَامَ الْمَغْفِرَةِ
فَاسْتَأَقَ أَنْ ..

واشتاق أن ..

واشتاق أن ..

ماعاد غير تكرمش المنديل غيَّاني ..

وغَيَّاني

لعلِّي من دوار البوح أصحو أو أجن

ماعاد غير تكرمش المنديل بعثاني ..

وبعثاني ..

على متن المسافة والزمن

حُلُمٌ غَيُولُك يا ..

حُلُمٌ وكان ..

كَمْ كان .. لو

— ٥ —

لي أن أفطر صبور

كأسين من زبد وخمر

فأرى القصي يُهاجر الصمت الإلهي الحنون

يُشارك الأطفال ضجَّتِهم ..

ويخترع اللعب

لي أن أهرُ الشوق حين يَهْزُنِي

وأقول للشجر المُحايد كُنْ معي

أسقيك عشقي كُلَّه

لي أن أحوِلَ مرَّةً أخرى ..

فأخلق فرحتي ..

وأجرب الومض الذي تتكشفُ الأسرار فيه

لي يامدى كُلِّ المدى

سأفأخير القمر الوحيد وأدعى

أنَّ النجوم شعوبٌ صدرى هُم معي

فكن معي



الطريق التي عبرني وضجت بفاكهة
لم تصر مقلما شئت أغنية
لم تعتمد دمي بالعبر الخريفي
أو بدمي نفسه
ربما انتشرت في نداء بعيد
وآلت على عربيها أن يظل التضاحاً
خوف السنونو
ورجفته العابرة
ربما اكتملت قمراً ضيعته الاناشيد
والشجن المتساقط من شرفة البيت
وهاهي زوبعة ترفع الستر الخملية
في عتمة الصحن
وسواري المداخل تنفض غربتها
وتحنحة الجلد تمسح « خامية » الغرفة الموصدة



هبوب الاغاني
شجو المسافة
تم لا فرق ان يمنح البحر سحنه
لاختار اجنتا.
او تضيق السحابة
الطريق اشقى سمفتين
سعة لليمين
سعة لليساار
وظن انسكاب يديه على معبر الخوف يكفي
لفلق المدار
الطريق استدار
عبثاً اسبلت قامتي ليلها
واستبدت بفجر تراوح بين الجليلد
وبين الرماد

ما اخوت زورقا عن عواصفه
 ما التقت في المدى زبداء بددته المراءى
 ما اكملت يقظة حارقة
 ستظل هناك مطوقة بمحدود تحاذها
 والطريق مصوبة لاقتصاص التاهات
 والجمل الابقة .

× × × ×

طرق نسيت بعضها
 طرق دخلت غمد الغنية
 واعلت صدأ الكلمات
 لتخفر احلامها بالنشيج
 أهذا الذي وعدتني به حفلة الذهب
 حين انعمرت بها

وارتديت لرقصاها كل اقمتي
 كان بيني وبين القرايين
 نهر سمعت ذبائحه تنقر القلب
 وهامي ذي غفقة هربت من دمي
 والطريق استباححت حافاتها
 بينا الضفة المشتاة على بعد حلمين
 ترفل اعشابها في رماد القوارب
 لا ..

لم تكن ضفة
 بل حريقا يحث مواكبه نحو احصيتي
 سيلهم الحجر المتدلي في عنقي
 لغة

وسيفتح هذا البياض المسافر
 بين بكائين
 بينا الزهر يمضي الى زمن لا جدار له

غير اغنية فقدت دمها .
 لم تكن ضفة لاستدارة عيني
 حدثت في صفحة الماء
 فارتج وجهي
 ملاح مستعجل فقد الخطو في صخب النهر
 ثم اقبل من غلل الخو
 وجها لطفل تسلق سحنه
 واخفى
 ثم وجها لعابرة سرقت شهوتي
 ثم وجها يطالبني ان ايم وجهي

صوب الفلاة

وانسى الذى كان مايننا .
 طرقي نسيت بعضها
 مظلما نسي الوجه رجفته
 والصدى رنة الكلمات

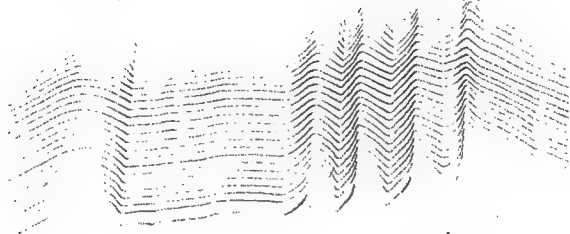
وحبل المسافة

× × × ×

الطريق التي عبرتي
 وضجت بنفاكهة
 لم تصر مظلما شئت
 غرست عربيا شجراً
 فامتدقت الظلال التي اثمرت بيننا
 ودخلت اختلال الفصول
 ورقة هذا المدى
 جسداً لاهواء له غير نافذة سقطت من دمي
 وظلال تقاتل اغصانها اليابسة .

الرباط

ست قصائد



سيف الرحي

المياه البعيدة

في المرايا الداكنة لمياه بعيدة ،
يخلق طير الرغبة خلف أفق مسدود .
الوجه المشطورة ينقي السنوات
المدن اللاهثة على حافة نومك
العربات الناجحة خلف الأسوار .
كأنما جئت الى سفر قبل الولادة
تمضي وراء جناز كبير من الذكريات
بقميص ملوث بدم المسافة .

الجمال فقدت ذاكرتها وتاهت
في الأثرة
والسلالات الراحلة عبر الصحراء .
غرقت بكاملها في الرمل

تضي بظوة وحيدة ،
تاركاً لكل مكان جرحه الخاص
ولكل منارة زناً من الصرخات .
ومحسب مضرّج بالرحيل ،
استوقفك القادمون من المياه البعيدة
لترى خطيتك الهاربة .

متحف من ظلال

طير بيضاء تعبر الأنهار الكبيرة ،
في الليالي الأكثر وحشة من أرامل الحرب .
جسور وأشجار مغمضة تنزه
مع العابرين ،
كأنما في متحف من ظلال .
ومن البعيد ترى أشباحهم ، تتلوح
وسط القناني الفارغة
لبلاهة النهار
تعرفهم واحداً .. واحداً
كله لا شفاء منها
كأنجاد لا اسم لها
لقد جاءوا من البيت المجاور لأحلامك ،
باحثين عن صدر أكثر رافة من المعرفة .
ولي الظلال الكبيرة لفجر مدهم ،
يفغب الجميع عدداً
ضحكة واحدة .

بداية صباح ما

ضوء يتكسر على ظهر الحانات
ضوء قادم من حيزوم سفينة تغرق

وأخرى طافية في الأفق ،
يمشي ، عجبلاً نشيطاً بعض الشيء ،
يقضي صراخ الباعة والشحاذين والسكران
في الأسرة الأشد ربةً
من أعمارنا ،
يتسلل الضوء ، حارس المدينة
ويغمر الممرات بالنجوم
يترك قبلته اليتيمة في الكأس
الأول من هذا الصباح
ويسافر

بورتريه لـ «سرور»

لن يعود اليوم خطابوك ورعيانك
من الجبال
ولن يعود الفجر حاملين لوانيسهم على
امتداد المضارب
وكذلك صائد الوعل وعراف المياه
والنساء اللواتي تتعثر بين أهداين الغيوم
لن يعودوا الى بيوتهم هذا المساء
فالسيل الكاسر سدت منافذك
الوحيدة
والبرق يحولانها الجائعة تنصف الطرقات .
لكن وخلف التلال القرية ألح الفؤوس
تلمع في ليلك الكئيب
وأشم بخور السخرة .
هل أبحث عن نيران أخرى لحكمة الأجداد
وأرحل إلى أسواق بيع « المغنيين » ؟
أم أرجع إلى مسجد الوادي
أحضر قريان الجمعة ؟

مساء شاعر في مدينة

سواء تهذي تحت طاولة الكتابة
قطط تموء في غسق شاحب
وخلف النافذة قراصنة يحطون
البلاد
قلاع تنهار على رؤوس القناصة
وأطفال يسرقون الخبز من فم الرهبان
وفي جهة ما من هذا المشهد
ترتفع موسيقى جاز
وثران تبحث عن مصارعين
قهة تغص بهلوسات الحوامل
وقبعة تطير من رأس
سيدة تنتظر القطار .
كان ذلك مساء شاعر في مدينة .

وصول

عندما أسافر إلى بلد
تسبقني إليها الإشاعات
فأنتشي ، مثل ذئب تسبقه
أحلامه نحو الفريسة
ولا أصل

«الاخلاص»

شعر
عصام ابو زيد

«أخلص في طينتي .. يخلصُ واحداً»

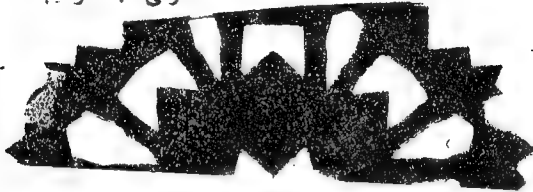
.....
له شارة المكتبات ..
كونه هائل بالخراب الجميل ..
صوته دينه ..
حاضر في الجبهات ..
أفسر ..

دمي فسحة تستطيل
بين البلاد ..
ريشتي في نسيج المياه الاليفة ..
احرض في خلايا القضاء ..
سيدا للتولة ..
اللغات ابتداء البذور ..
أشجرها ..

وامشى بها في المسالك ..
اهيص على الساحلين ..
ساحل يتعفر لى ..
ساحل يتكشف عن جودتى وابتدائى التجارب ..
اجرب لى خطوة فى نساء البراعم ..
وامكث محتميا باليفاعة ..
تطلع لى ..
شامة .. ، تصطفينى ..
اشرح فيها حضورى الرسول
ايى وكتانى ..
قل هو ..
هواء ..
اهندسه وردة للابانة ..
تتامل فيها النوافذ
مضفة للحرائق ..
أشكلها فى مياهى ..
نورسا ..
يتعلم عن سالفه الكتابة ..
يتوتر بين المسافة
حين
تنازله أنبيات الدماء الحنونة
قل هو ..
قل هو ..

معمدانية النار

عزى عبد الوهاب



تأتين في الأحلام نار
تجتنى من صوت المنار
حتى تضئ جوانبي الأشجار
وأفر للوادي المقدس في الفلاه
أتيك بالقيس الذي
أخذ الفؤاد ... وحطه في راحتك
وأثوه في القفر الصموت
عشرون عاماً أو يزيد
ألقي السلام على عيونك
ثم تأذن بالدخول
تعطيني سيفر الهناءة :
(قلبي بلاة)
وطيور عشقي
حطت على باب القمامة

ثم أليست الغناء
قلبي بلاد
أكتالها صخر يدحرج فوقها
« سيزيف » لعنته القديرة
لمتى يصير صعوده
غضباً يزلزل
عرش آله العبيد (١٩)
أجسست بالأرض التي
يمتد فيها ساعدي
حول تميد
وتكون « نار الفرس »
لى عينيك / لى عيني
/ لى قلبي الصغير
والنصر يخرج من ضلوعى
وردة / سيفاً
يفض بكاراة القيم المسافر
لى الخناوات السماء
ويكون صدرى شارعاً
تأوى إليه فتاة قلبي
من فجأة المطر المطول
فلتمنحى دمي اخضراراً
من عيونك
فأنا الشهيد
ورأيتى صبح جديد
ولتمنحى شفتى انفجاراً
لهة جديدة
تستطيق الصمت الذى مسح الوجوه
لما رنث للخلف فاحترق التشيد
فأنا القصيدة

لغتي اصطفاًق الموج
في الشط البعيد
وأنا خروج الموت من رثيائك
وأنا امتداد الألق في عينيك

★ ★ ★

هذا حضور النار
في صوتي وفي
هذا التصابُ الحرف في شفتيَا
فَلَلِك السلام
لك السلام

الملموس بسيّدة

حلمى سالم

لَوْتُ الأَيْضَ بدم القلب ،
انحرف سراطى وأنا فى غاشية الفرج أهروأ
فترنحت وخنث الديباجة ومواليقى .

كانت عينها أحزن من خبرتها بالعلماء ،
وحضرئها أثقل من محسباتى ،
ففضّدت فى المائدة الشريان المستيقظ .

قصر النيل استوحش ،
بعض المارّة عبروا فى المفترقات ثنائين ،
الفندق لحلو من نزلاء حيران ،
وظل فتاى العريان انزلق إلى السنوات المخطوفة
يُحصى الثروات المكدورات :

فهدأ ،

فودانياً ،

منفرداً .

يُد طفل تمتد لتكسير أرجوحته الحلوة ،
وفتأى المتفتح منكمش كبدايات اللوبان ،
ومسنود هواء الله ،
ومفتضح مثل حقيقيين .

إرتعشت سيده وحكت أن أحاما البحر ،
وأن هوامسه اللامسة سببها في ليل فردى
فغفت دهرأ فوق جزائره الصخرية :
واحدة ،
مترحدة ،
وخدايتها سبل للأفدة وقصلا للمثاليين .
تأملت الفاصل بين الفرق الوحداني وبين الغيش الوحداني
وراحت تصنع من نؤف يديها مژولة .

هل شترحت كفى قارورة فرج مضغوط ؟

هذا صب برغ على الحزن ،
لما واءمت التهجئات البغاة جرفته المفطورة ،
فارتدت إلى الطبع الشجوان كمثل القنفذ :
قال « أحبك » لحظة كان الكون يغادر موقية منفرداً
كالتابوت .

فردت سيده تصحو من سهو مثقلة :
بخرى للفرق والمثاليين ،
سبرى للنيزك والبدن الأفريقي ،
عطايائ لغزاف لا نزاف .

هذا الدم خطاء يسبق صاحبه للهاوية ،
انتهت سيده للبقعات ، فسألت :
هل أبتاع قرفلة تشبكها في عروة سنوات ذاهبة ؟

ميدان سليمان غدو ،
لكن مناخ الغرفة مسّ مناخ تنفسها الوقتي ،
وكان التزّاف يتم في صومعة :
حول حطائها المأوى والإلهام ،
وفي خنصرها المنحول ثلاث وثلاثون معدبة

المعرف مراد في ،
خيطة مسودّ يسرى في الأبيض منغوما ،
يزحف من عطبرة إلى الهدائية :
أفلس كالهجران ، ومحتكا بمشيمات
كانت عينها أصغر من خنكتها بقدامي الجدلين
وحضرتها أنعم من معتقدات الكتبة ،
رفقائى على حالته يشهد في ذقتها فوق الباب قيامات
للمنسين ،

ويروق عند تلفيها ملكات الثعل .
أراقت بين الساقين الماء وقالت :
أخذ قطعاً من قمصاني ،
واعبر للساحل فواحاً كالبدق ،
ميسوراً مثل القارّة تنهض من نوم ،
ومجازياً كالأنثى .

هل شرحت كفى قارورة لروح مضغوط ؟

جرب السيل السدّ الرخو بنهر الرواد الحلالين المخلولين
فقلت : الجيل الطالع متبة لللطاعون ،
فهل سعيه البهجة للمهوجين ؟
التصبت سيّدة لاثصى الثورات المغدورات ،
لتدفع طفالاً للفأس وللسقيا :
احصد قمحي ،

واصنع لي من فيض سنايله العقد

وأرغفة ثبابة الحجرات ،
وأحيلة للبداعين .

ضحى هذا اليوم ضحى أصلى
فالسيدة هنا الآن بيت الثيارات ثراجع قصتها الراحنة
ورسغها استندا فوق كتابي الشعريين .
تدائيت وراء النحر ، وركبت لها الجملة عفوياً :
« الرجل الفرحان يحب السيدة الموهومة »
وظفقت أولك الاعراب التفصيلي :
الرجل : مبتدأ مرفوع بالضمة ، والضممة ظاهرة ، فنقول
الرجل :
الفرحان : صفة للمبتدأ ، وتنبع وضع الموصوف ، فترفع
بالضممة ، والضممة ظاهرة ، فنقول : الفرحان
يحب : فعل مضارع مرفوع بالضممة ظاهرة ومنشودة
فنقول : يحب
السيدة : مفعول منصوب بالفتحة ، والفتحة ظاهرة
فنقول : السيدة
الموهومة : صفة للسيدة ، وتنبع وضع الموصوف
فتنصب بالفتحة ظاهرة ، فنقول : الموهومة .
والكلمات « يحب / السيدة / الموهومة » واقعة
بمثابة خير للمبتدأ « الرجل الفرحان »
والجملة كاملة ومشكلة :
« الرجل الفرحان يحب السيدة الموهومة »

هل فضح النحر القلب ؟
هل التقطت سيدة خدعات العاشق أو ثورية اللوى
اللوى الرامى جملته لحظة كان الكون يغادر موقعه :
محقوقاً بدم خطاء ، محمولاً بشراً .

للمنزل أغصانَ ممدوداتٍ فوق الناجين ،
مَقَاعُهُ وَكُنَاتُ يَمَامِ ،
لكنْ فَوَادَى عَنَّتْطَفَ فِي رَقَصَاتِ التَّحْطِيبِ ،
فَلَا تَعِبْتَ بِالسَّمَكِ النَّائِثِ فِي نَزْفِ
وَأَفْرَدَ شَالِكٌ مُبَيَّضًا يَسْتَرُ جَسَدِي الْخَمُوشِ
كَأَرْبَابَةٍ
يَاخْلُمِي أَنْصَفِي مِنْ تَقْنِيَةِ النِّقَادِ الْمَلْتَزِمِينَ ،
وَكُنْ لِي مَوْجِدَةً .

دَمَعُ الدَّامِعَةِ تَدْحَرُجُ فِي الْمَرْكَبَةِ الْمَكْتَفَةِ ،
لَكِنِّي كُنْتُ تَدْحَرُجْتُ إِلَى مُنْخَدَرِي قَبْلَ الْيَوْمِ السَّادِسِ ،
وَعَطِيطٌ طَبَاشِيرُ الْمُتَوَحَّدَةِ ،
لَتُخَفِّقَ أَوْبَةً صُغْرَى . فَوْقَ رَعُوسِ السِّيَّانِ :
مَعْيَاةٌ كَالْمَاسِ الْبُخْبُ ،
وَالْأَمْعَةُ تَدْعُكُهَا بِالْثَّيْتِ أَيَادِي السَّمْسَانِ
وَكَانَ صَدَى رُوحِي فِي الْقَيْعَانِ يُرْدُّدُ :
عَابِرَةٌ : مَسْكَنَاهَا أَجْجَعَةُ الْجِجَاعَاتِ ،
وَجَحْمَتُهَا السَّيْرُ الشَّعْبِيُّ وَالْعَشَائِقُ الْجَوَّالُونَ
وَجَرَفَتِهَا الْوَرْدَةُ .
عَابِرَةٌ : مُهَوَّاهَا الْمُدَيَّةُ بَيْنَ الْحَاءِ وَبَيْنَ الْبَاءِ
وَمَخَيَّاهَا الْبَدْدَانُ عَلَى شَقَةِ .
عَابِرَةٌ طَلَعَتْ لِلدُّنْيَا مُكْرَمَةً .

تَمَضَى سَيِّدَةً مَلْهَمَةً كَالْوَعْلِ جَنُوبًا ،
أَحْكَمْتُ الشَّالَ عَلَى الْخَاصِرَةِ الصَّامِرَةِ ،
أَقْلَشْتُهَا عِنْدَ الْمِيدَانِ الْعَرَبِيِّ : سَوْدَاءُ بَيِّضَاءُ ،
أَصَابِعُهَا الْمَعْرُوفَةُ بِهَجِيرِ حَزِيرَانِ تَلُوحُ بِوَدَاعَاتٍ وَأَهْنَاءِ
وَفَتَى قَالَ « أَحْبَبْتُكَ » خَاطِفَةً كَالْمَسِّ ،
وَبَيْنَ الْوَجْهِينِ هَوَاءٌ يَتَدَغْدَغُ وَيَزُولُ .

الليلة عيناها أقصى من سبلة في الشجر ،
وحضرتها أخطف من مدلول الخفافين ،
وأصغى من معجزة .

كان دم خطاء يسقنى ،
وأنا أتقن ألى لؤلؤ الأيض برذاذ دم القلب ،
وقصر النيل استوحش ،
بعض المارة عبروا فى المفتقات شائين ،
فأخذوا فى الطرقات : صغيراً كالفرجة ،
ووحيداً كالكاكاو ،
أحدث فى الخطو لقاء المفضوح :
أنا الملموس بسيدة .

عندما تضحك نجوم المجرة!

عبد الستار سليم



لساق النجائب والأغنياء مهورا

لثوب لذات الحجال

ومهرك يا ربة الحسن غال وحبك يسكن في القاع بين الجوانح

- كالدم - في الدم يجري

وألح طيفك في الليل حولي - كالليل - يسرى

ودون لقائك قصر مشيد

وسور حراب ، وألف نقاب ، وصف عيد

وكل دهاليز عصر الحريم

وخصيان كل قصور « الرشيد »

تخذتك عند طلاب الحوائج - لي - مقصدا

ولي ظمأ اليد ..

حبك صار - بكل الحقيقة - لي .. موردا

عشقتك شمسا .. وشعرا ، وظلا

زرعتك في شرفات شباني .. وردا
 وسهدا ..
 وقولا .. وفعلا
 وأمشى لأجلك فوق القتاد
 وأليس - في ساحة العشق - كل دروع
 العناد
 أحل بكل الأماكن
 أنام بعينيك عند المساء
 وعند الصباح .. بلادك تلبسني « جبة » السندباد
 وبغداد تعرفني تاجرا
 يعاقر نحر حوايت عشقتك حتى النخاع
 وعند الرحيل ..
 أكون بزورق بغداد .. رأس الشراع
 لآخر عمري أسافر
 على أفوز بمهر الجميلة
 وحين أهب .. أذوب غراما .. بظل الخميله
 وأسمع زقزقة الحب ترسم فوق عشا
 ندي الورود
 فتصحو بداخل قلبي غواي الوعود
 وأقفز جريا وراء الحروف
 أحاول فك رموز السؤال
 وأربط نفسي بحبل ضياء النجوم البعيدة
 وأكتب فوق الجبين القصيده
 وأركض بين ميادين طال - عليا -
 وفوق الزمن
 أقابل كل البحار الوسيعة
 تهرقل مسرى ، تهدد عمري .. بذات الفجيعة
 ويهرب مني الزمان

وفي غفلة الرقيب يعود ..
ليمنح كل اللصوص صكوك الأمان

وتعلو المياه
ويضربني الموج .. أغرق
وأطفئ .. وأغرق
وأرجع ، أصنع قلبي زورق
وعند الشراطين - حين تجرُّ الظنون -
على الرخم منى .. أقبل كل كلام العيون
وأقطع - مشيا - جميع القفار
فينهرني النجم في الليل
تصلبني الشمس فوق ذراع النهار

وأقلق حين أعوب
وحين أبعثر - بين ضفاف الحنين -
بقايا الشباب
وأخل كل الحكايات والإغتراب
بداخل صرّه ..
فتضحك مني نجوم المجرة
تقول ..

- بماذا أتيت، لتفهر ذات الدلال ١٢ .
فيحملني الموج بين اللهات وبين السؤال
ويندى جبين التعب
فليس بداخل صرة أولى ذهب ١١
بها حبة من عرق
بها كل ما تشتهي من صنوف القلق
وأجهد نفسي - رغم اضطرابي -
لأشرح ما في الضلوع .. وما في الحنايا
وكيف تكون ليالي جمع مهوّر الصبايا

ولكن ..

وجدت الحبيبة غير الحبيبه
فلم تتخذ من كلامي قرطا
ومن قبل .. كانت تعلق قولي - على
الصدر - نوطا
ولم تك في هفوة لسماع الحكايه
وأنت كلامي قبل البدايه
وقالت

- تغيبت عني ..

وغيب ظني ..

ويكفيك أني .. انتظرتك عاما
وألقت بكف الرحيل السلما

وفي ليلة ليس فيها قمر
مشيت على طرقات المدينة .. بين
البكاء .. وبين الحذر
أعاود كل الليالي القديمة

الرَّوْضَةُ

عبد الرحيم الماسخ

أى قلب فرّ من هدأة جنّين
لى زمان .. كلّما آتت عقلا
قال : دغى أسبق الماضى وولى كنى يلقى !!

يا لى ما ضى ينسى ذكرياتى
كى يرى قلبى ولا يدرى هواه
ضارباً لجواه فى ذات الثمّنى
عائداً بالوردة الأولى يعنى للحياة
خلفه وعُد من البدر وباب فى رُجاج السّخر ...
عطر القُرْب يسرى راقص الثّور ، صحاب ومناه !!

طال بين وفى .. وما عاد الفؤاد
رُبما صادله عين المُبتدى .. أو ضلّ فى رجع الصّدى .. أو همت لفسى
ثم غيّر ظنّونى بالتأسى واجداً ألسى بأفراح العباد !!

آو لو أميلك سِرْدَابِ السَّلامِ
 ٥ واحتفاءً العِيدَ بالمَوْتِ .. ونَفْسِي كَوْنَهُ لِحِكْمِي ثُرَيَّاتِ الكلامِ
 بين جَنَاتِ ثَنَقَسْنَ بِهَا .. واستغرقتْ أنفاسُهَا كُلَّ الأَنَامِ
 تصبُحُ البَسْمَةُ في قَلْبِي سَمَواتِ ...
 ودفعني لَمْسَةُ حَوْلِ ابْتِهَالَاتِ العِمامِ !!!

(سوماج)

تنويعات الوحدة .. من مقام الترحال

حسن خضر

الآن لِنَاغِثْكَ اللَّحْظَةَ
والطُّرُقَاتِ الشَّجَحَ بِالْأَحْزَانِ .
خَوَاءَ يَذْجِلُكَ مِرَاسَمَ تَرْحَالِي ،
لَيْلَى غَامَقِي .
والشَّجَرُ اصْطَفَ ،
كَحِرَاسِ لَسِيحَتِ ، مِنْ لُوبِ اللَّيْلِ ، مَلَابِسِهِمْ .
وَرَقٌّ مَتَافِئُ ..
جَدًّا
خَنَ لِعَاصِفَةٍ ،
أُرْعِثَ لِلنُّومِ أَنَا مَلَهَا .
صَوْتُ الْقَدَمِينَ عَلَى الْإِسْفَلِ الْمَجْدُورِ
نَشِيدَ نَعَاسِ أَرْقَى .
فَوْقَ سُرِيرِ الْوَحْدَةِ .
فَتَأْبِطُ صَوْتِكَ .. هَذَا الصَّامِتُ مِنْ زَبَدِ الرُّغْبَةِ /

غن ..
يتكشفُ الله عليك ،
ويطوك كآي للعشاق المهومين وراء « فغارين »
العشق العصري !!
وسأله عن أنفى .

كانت تبتدئ في شرق الخصر مواعيداً .
عن شجر مات على شطّ الليل وحيداً
غن /

ترجّع للهمّ يمامات
فرّث مند الريش السابح والستين /
استند برموش العنين بقايا أنفى ،
قد ينال على كتفين الصعما بعد غياب
وتعمل في كفك كفّاً دلتا
لثوث عناكب ،

لستجث بين أصابعك مساكنها ،
تسند مسامات الأحران قليلاً
وتمارس ضحكاً مشروغاً .
(إن هي إلا لحظات والضيق يضيق)
.. لا زال بقلبك جسرٌ يستقبل
كل صباح وجه حبيبة ،

ويودع كل مساء ، خطوط صديقي .
لا زال بشرى الوطن المنقّية ،
قليل من دمّ كافٍ للزف ،
وصوغ قصيده !!

فاعلم أنك خاوي منك
وأنك خاوي منهم
لثوث كما عشت وحيداً فردياً .
واقنع بعض الشيء ،
بأنك حين ولدت - ككل الناس -



احتفلوا من أجلك .
حقاً أنت ولدك ،
يذل عليه ، سوغ الشمع ،
وغربال الحكمة والموعظة الحسنة /
ذق الهُزْن / وجوْء البيت - الخالي من لعبة طفل -
ذل عليه .
لعل سواد الشجر صمود ضد عذابات الزمن العاهر
عله .. زيف
أو مضيق والوجدان ؛

أزدياً لوناً واحداً أسود ،

كي تعدد أنت

تفردت .

يلقائك الموت صباحاً كريغيف طازج .

يشد بكفين على قلبك ،

يتفصد منه الرود ، بحاراً

من حيز طيب ورياحين .

يشد / يهد .. شفاف الخلم ،

سهول ثمن

وبقية وطن جاف ،

حاف القدمين كصولفي .

(لماذا تأتي الأحزان شماليه ،

وجنوب القلب ربيع السأم ؟)

للموت فوائده يا ولد ..

يا ولد مثل ربيع باغت أعواد المرجس ،

فابتسمت .

ذلذذت الشرفات - على أحلامك -

لحن حنين ، غيث .

هيات لغيرهم - يحلم بالإمطار -

سنابل عطش ،

وأراضين تشهي .

هل حين رحيلك ..

كنت تجرب ذاكرة الصخب ،

وجدران الوطن المرجح ،

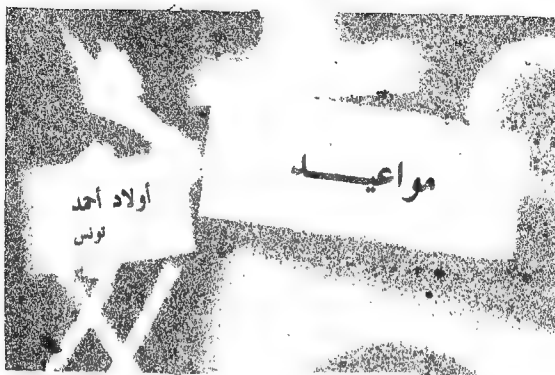
عن سوسنة هبت للفل تشاغله ،

شاغلها شوك برى ،

وجفاها الفل !!

أم حين رحيلك ..

كنت تضيف ، لخصلات نضر - في جبهة - أمك حصلة ؟!



الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين في بهو المحلة

الخميس

ويوم أذن في العري وبقيت وحدي في انتظار ندائها

كل المواعيد التي في دفكري مرت

ولم تأت الصبية

هل تنازع عن مفاتها الرجال ؟

أم انزوت في بيتها تروى الى الشعراء كيف يمدوا وتناثرت أضلاعهم

في الأرض .. فأنصرفت ؟

الأربعاء : الرابعة

السبت

الإثنين بالباب الشمالي

الخميس مجدداً

كل المواعيد التي في دفكري مرت

ولكني سأنتظر الصبية
آخر الأسبوع
بعد الظهر
قرب المسرح البلدي
تحت مظلي

حتى إذا لم يبق غيري في المدينة والمطر
ثم أقتطع الحراس آثار السكاري
قلت للقط المبلل :
يا أخي !
خذني إلى حي النساء
وقل لها :
بالباب معلوك عرجول
يسم في الوادي
وبفعل ما يقول

وقل :
هذي رسائله القديمة
تجلس الأيام فوق صدورنا
وبنهم في أختامها أمل قليل
وقل :
أولا تقل شيئا
ونم في معطني
حتى يضيء البرق شرفها
فترض بالخصى طرف الزجاج ..
ونحشى
هي ساعة
والديك يقرع بابها

هي ساعة
والفجر يفتح بابها
هي ساعة للماء
والصابون
للمرأة
للعينين
والشفقتين
للنهدين
للتوت الملون
للجوارب
هي ساعة
ويرف في الأدراج وقع حداثها

القاهرة / شتاءً

شعر

ابراهيم داود

القاهرة / شتاءً :

بيت يغير جلده ليلاً
ولفتي يجاهد راكضاً كي يلحق « المترو » الأحمر
وبرودة تحتاج « باب اللوق »
وشحوب امرأة تجميء مع الرذاذ مسامله
.. شربت حليباً دافئاً
واستعجت بلبداً على مقهى « الطهاه »
قالت : لنا في الألق جشاً
ولنا بالطل فوق سطح البيت
ولنا الحضور المستمر ونهرنا

وتحسست ثعب الصغيرة في حقيبتها
وغتت في هدوء ... ومضت !

ذهاب :

أحسنيت صنعا !
رجرجى صوتى قليلا
واشرى شايأ
وهيا ننطلق
ربما نلقى الحداثق فى الطريق
ربما ننسى احتراق البنت فى الفيلم الجديد
ربما ...
ألفاك صدقه !!

مريم :

خليجية من هدوء وجسر
ومن وردة لاحتب الدخان
ومن الف وجبة حميم تحىء :
حضور الطفولة ،
كل الحكايا ،
شروء المنى الذى كان يبكى ،
خروج المدارس سيلاً جميلاً ،
نضوج المواسم ليلاً ،
ودفء العناق الأخير .

...

يوميأ :

تبدأ اليوم غريبأ
تصعد السلم وحدك
تشرب القهوة وحدك
تمضغ الدهشة وحدك

تشتكى للناس منى .

.....

ثم تأتيني مساءً

تصفع الصمت المدلى بيننا ١٩ .

عدل :

إتفقنا أن لقيم العدل في المقهى
وقلنا : نبدأ الآن السماحة في توجيهها
وجمعنا الضحايا في إطار واحد ..
رفعنا راية العصيان ضد الشكل
وشكلنا الحروف كما يُرهد
وآمننا بضحكة عابره ،
قلنا لصعلوك الفنادق : لست منا
وقلنا : للاحدود لنا
جئنا على « نفس القطار »
وودعنا الحقول ودورنا
لنكون أكثر جدّة
ونكون أجهل ما يكون

غريب :

ماذا لو اتجهت اليه
وقبلت وجهه ؟
ماذا لو اقتربت قليلاً
وأوسعت عينيه راحه
هل يحسم القرب الحدود

.....

— زما ١٩ —

فى الخارج :

خارج الغرفة الضيقة
صوتها

خارج الغرفة الضيقة
تستقر الكائنات

خارج الغرفة الضيقة ..
لا وجود لها

...

صحافى :

الصحافى الذى باشت أنامله
يسافر كل عام

يرى تخليك ياعراق

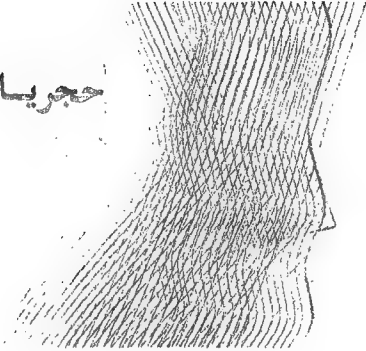
ويحط شال الوهم فوق القاهرة

ويصافح الشعراء مزهواً بغريتهم

وينام جنب الطائرة

حجريات

لطفي مطاوع



١ - سورة الحجارة

«واقموا الصلاة وآتوا الزكاة»

ورمى الحجارة

للحجارة في القدس حس ،

ذراع ورايه

فالحجارة في القدس آيه

رحم

تخلق فيه ملاح يوم القيامة

للحجارة في القدس ،

أجنحة

فتقل الديبح ،

على متنها للسماء

ليجادل رب الخليل ،

بأمر القضاء
للحجارة في القدس خارطة
حجة
في ضمير البسيطة ،
تطرح مليون جمجمة

وذراع
ونهر
وطفل شريد

فالحجارة في القدس آية
رحم
تتخلق فيه ملاح يوم القيامة

٢ — حجر حجر
لا تخال ،
وهزى اليك مجذع النخيل
يساقط

إليك جنى الحجره

يوم جاء الخاض ،
وشب وطار الحجر
حطة
حطة ربنا
يسألونك ما الحجر القدسي ،
لقل
شرنقات يسوع ،
لتلقف هذا الحرام المنح ،
قل

انه الروح من أمر ربي ،

ويوحى اليه — تعالى —
الكلام الكليم

يوم جاء الخاض ،
وكان الحجر
قيل ياأخت هارون ،
قد جئت شيئا فريا

....

....

فأشارت إليه ،
فكان الطيور ،
وكان الخيول ،
وكان الافاعي لتلقف ما يأفكون
يوم جاء الخاض ،
وشب وطار الحجر .

(القرية)



محاولة للبكاء

شعر : عبده المصرى

احلام .. كوايس
الليل شرقان
والنور يسلم ع الشبايك
طوابير مجانين
صحني .. اشوف
شهد الآحزان
ف عيونك .. أبوش
تخرج من عضم امبارح
حبة أيام
يطرح ياسمينك ع الجدران
تفلت من دم الصيف
عصافير الفجر
خشب وقزاز
الشارع فاضى

والدم ملمح ف الشريان
اشجار القلب بطرح شوك
الاوله الانسان
بكا الحقيقة وقالبه المنة
تلعب بنات الحارة
ياعم ياجمال ..
اخرج من البحر الغويط غرقان
تكيش حواشيت الاسفلت
مشوشة الضحكة في صحن الوش
ميكسور قزاز المودة
مفتوح ياخرج المحيطان
ما أنفاس نبي الزمان ده
ولا الزمان الى غش
اقلع غموضك .. وافضح الورد
بيان ف صوتي الخلايق
واهان ف صوتهم غش
في عيون طين الحل
قمر مخشب ف نخل
طواير بنفسج شقت الاممت
ياعسكري الدورية حصلى
والحق دموى ..
اترسبت هنى .

(الامماعيلية)

الموعظة قبل صعود الجبل

شعر

عبد الفتاح شهاب الدين

أحبابي

أصعد قدماكمو الجبل ،

فاتنوني ..

أصعد ..

فاتبعوني ..

شوك في دري

وموايـث .. وجند ..

أصعد ..

فاعينوني ..

اخر مرمى بصرى ورد

يتفتح في اوردي

الكوخ بقلبي احبابي

فاعتـملوني

اذبح جسدي طعما

انفاسي امـعة ..

خطوات العسس تحيء

زمرأ
زمرأ

اصعد ناحية الورد
الورد يفتق وجهي وجهي
أحبائي
افتح من اجلكمو باي

ارتحل كتابي

فعلوا لي

زمرأ

زمرأ

حتى أملاً بهوركمو أعاني
خافكم اقرب لي من متعلكمو
خافكم ادنى من حاجكم

* *

هانافتكم

فدعوها تشرب

وذروها ترسو في الين الاتي

ابني معبدكم حيث تفر

وأواني بينكمو

أحبائي

* *

وطنا نبني

زمننا فنقيم

كونوا احبائي احبائي

لا تركبوا الجهل

ولا تقترفوا الزلفى للجهلاء

أولى كلمي : فلنقرأ

مطر

سمير عبد الباقي

الى فطرة مطر

ريحة المطر بهز قلبي المحترم
بترجعه تلميذ في كتابيب الغرام
يحس نفسه ييجري في شمس الهرم
شاطر كانه من مغاوير الهوى
وفي ايده شابه الخالق الباطق ققام ..
وكاينهم في الأصل ، مولودين سوا ١.

...

آه يا تخاريف المطر فوق القزار
قلبي اقل من تاني او هام .. ربما
لكني حاسه قوى في لحن الاهتزاز
هزاز في ربح .. عصفور مؤلف مع السما
كان له زمان أيوه في حواديت الصبا
والان .. يستسلم لما تحت القدم ١.

لما الشتا ييمس صفحة صلعتي

تصبح عروقي ودان وكأن صابني الصمم

...

ريجة المطر على قدما يتوزنى

وتاخذني لبعيد في فوائى تردنى ..

امشى كمن ع السلك .. خايف شهقتى

لا تزحلق

اغرق فجأة .. في شبر الالم ١.



موسيقى لعينها / خريف لعيني

سمير درويش

هل كان الأفق يوسع باب الشفق ليدلق حبراً أسود
.. في ميدان « الدلق » ،

يطمس - تدريسيا - لون السيارات

ولون القمصان الزاهية ؟

وهل تفضحني الشمس فتعكس سميراً فوق تضاريس

.. الأمكنة وتوزيعات الظل القاني ،

أم يجذبني الشعر لشعره ،

فأقاوم فعل حوامي

كي أنفصل عن المحسوسات ؟

• انتهاء : إلى قصائد حلمي سالم

النادل يضحك كان :

يرص الأقداح الملائنة

ويعبر بملاحه المبسطة عن تفسيرات الشعر

وتفسيرات البصات القوالة

يحمل أقداحاً فرغت

ويرقص أفئدة العشاق بصوت الموسيقى

- المناسبة فوق مناضده الكاوية -

يعدل رابطة العنق

ويهمس للشبان ،

وينظر - من مكبته - نحو : الأثرية المتكورة

الأثرية المتهذلة

الأثرية الهـ ()

يسم

- ما لون الشعر ؟

- الأبيض

- ما لون العشق ؟

- الأبيض

- ما لون العشاق المبهوتين ؟

- الأبيض

- ما لون التذكارات الملائنة بالسيارات ؟

- الأسود

ما ينقصني غير : استنتاج الصيغ النظرية للتنظيم الواحد ،

والشاهد المتفرق مختلفاً من شفتيك الحمراوين

(إذا لامست الشفتين الحمراوين

بشكين قوين -)

وغير سؤالي اشتعلا لي :

* هل يقصد بالجند الجند العمال أم الجند الموقوتون ،

وما المقصود بإطلاق « التقيف » كنت

لا متبوع بالنوع ،

وما يفصل في نظر المنهوب :

الناهب لا متمياً

والناهب متمياً ؟

** هل صورتك في أشعاري ألنى كاملة التأنيث ،

وكورت : التدين

وشكلت : الكفين

الساقين

الشفتين

الردين .

.. فحدثني الغاؤون - على طاولة بالمقهى الليل الصاحب -

عن تشكيلاتك في أشعاري ،

أم كنت تبين وراء الأسطر

مثل الشمس وراء الغيم ؟

كان الشعراء « الرومانتيكيون » يقولون عن الأندية : المانجو ، يتدعون مكان

الشفتين : الفسقى ، ويحيطون التفاح مكان حدود الحسنات ، ففي أى التصنيفات

أوضاع شعري حين أقول عن التدين : التدين ، وحين أقول عن الشفتين :

الشفتان ، وحين أمس بأحرف الصماء حدود الحسنات ؟

الأحرف تنسج - كانت - مخملها حول المقعد

.. في مقهى - كاب في ميدان « الدق » ،

والشاعر يرسم تشكيلات تبعث في الأرق

كما تبعث في « المانيات »

ويطمس ما تحسبه متسعا : بين الشعر

وبين الحالات

يشكل بالأبيات : موائد

أكراب الليمون
 وحجم أنامل محبته
 والخط المنسال الأسود فوق الفعل الأسود
 منسابا يتدرج بين تفاصيل الشخصيات ،
 فيبعثنا مبهورين إلى فردوس الحب المحسوس ،
 ويتركنا

هل صدفته المثل أن الحرفين السهرانين « البائية والحاق » ، أم يقصد قلب المعنى
 المبهج لاسم خليلته فيقول : اختضرة ، يقلب معنى الحلم بكنونته فيصير : الفرحان ؟
 هل يصنع قلنقا - كان - بحذف بين النص وبين النصوص ؟

كان الشاعر ينزف منفعلاً :
 « سوف أسمى الجرح معادلة »
 والأشياء الصغرى : تتجاوز
 تتجاوز
 نسمح نسجا لا محدودا للكون
 وكانت تحتط السيدة المثائرة بعينها :
 « سوف أسمى معادلتى جرحا »
 والكون ارتد نواة متعادلة تنهار على خديها
 والموسيقى تنساب ، تدغدغ أعصاب الشبان
 وأبدان المحرومات
 النادل يلصق من مكمنه - بصات قروبات
 فوق خصور تتأوج ،
 والأقداح انفجحت ،
 وانقلبت ،
 وأنا أتشاكل بمعادلة أتمثل تركيب جوانبها
 « الحاء = الحب
 الحاء = الحزن

∴ فالحب = الحزن .

البحّة في موسيقى حرف الحاء تحط الحزوين بداخله
والحلم المبهج في ظاهره منقطراً بالداخل
والبنت المشتاقة لى تنحاز لقرص الشمس الآفل
.. لمت - من بين الهدبين - الشعر

فهل يحملنا « الحزب » غروميناً ؟

ننخرط بنسج لا محدود للكون المرتد نواة متعادلة

ونسلم الجرح معادلة ؟

وعلى أى أساس سوف تنام فتاق بين يدي منحرف

.. أو منحرف في طوفان الفرح ؟

على أى أساس سوف نشكل للحزب طلائعه !؟

- ما قول العشاق ؟

- الحب

- وما قول الشعراء ؟

- الخرب

- وما قول الأفاقين ؟

- السلم

- وما قول البنت المحازة للشمس المنقادة ضدى ؟

- بعضى

- ما قول السيدة المتعبدة الفرحانة ؟

- كل

القهوة تفتح ساقها للفتيان ، فتكتظ ،

حفيف الجمل الرقاقة تشتبك خمائل ،

والأفواه المحتاجة قرب الأفواه المشتاقة ،

والموسيقى تصدح ،

والبصات امتدت من كل الأركان إلى كل الأركان

التعب - حثيا - مد إشارات
فوق روايتنا ،
والشاعر يقذف ما تحويه الأقداح بفيه :
انبسط
وغنى .

والسيدة انهارت :
رصت قصتها بأناملها ، وانفتحت .
فانكتب الفنجان البنى رؤى ،
وارتسم « البن » تضاريس لتعكس :
ما تخفيه العين
وما يفضحه الشعر .

أنا منشطر لا ذاتي ،
أرخت لنقلات الفن لدى بألوان فساتينك :
فالأصفر علالي أنشد للحظات التوير ، وللجبكة
والأحمر يجعلني أكتب للأطفال
الأخضر علمني كيف تكون تضاريس الأجساد
الأيض جرجري نحو المبرحة
الأسود للظل بلوحات التشكيلين
فماذا يجعلني أختار الأزرق رمزاً للعشق ؟
وماذا يجعلني أكتب للأزرق ؟
هل فكر « عبد الناصر » في تكوين التنظيم الإسلامي الشرعي ،
أم يخلق الدساسون كلاما للتشكيك
بصحة منطلقات الفكر ؟
وهل يجبرنا الحال على أن نقبل ما ثم يقبله القائد ؟
هل تجبرني عينك الصافيتان لشق البحر
- - - بتهيان -

العين قبال العين
والأنف الأنف
الشفقتان الشفتين
النار تعربد في
والجنة تقصدي

والخور العين

حرفان ضعيفان ببدلولين قويين اشتبكا :

« حب »

يزرع « كافوزا » في أركان المقهى
يسقط ظلا فوق تفاصيل الأشياء
ووجه الشاعر

« بح »

لا ينفع صمت مشحون
واكتنبي في أشعارك قطا برياً
لا جسداً موصواً
واقذفني سهماً في عينيك
وغل القوس / الهدب
وحدث كل عشيرتك / الرفقاء ، على

الضئ الضئ :

الأسود يقفز من ظلمات الأحمر
يخرج من أحزان الميت الحي
الضئ الضئ :

الواحد بين اثنين وحيداً يوغل
يطوى الواسع طي
الضئ الضئ :
الأحمر يفتح حزن الواسع

يفلت من أحزان الظلمة
يبكى الواحد

.. إلى ..
وعلى

الليل استفرد بالعشاق :
لبان « الخروع » في ثياب الوجه ،
ومال القد جوار القد ،
اقترب الجفن العلوى من الجفن العلوى
فهل يسأل الأسود من طيات الأحمر ؟
هل فاجأنا الطيران فهشم ثديا كان الولد ينام عليه ؟
وهل جرجرنا « البعث » لمقصلة التاريخ
.. ليقصم ظهر الولد السكران
يهذب البنت السكرانة ؟
هل 1؟

تخط الإيقاعات الموسيقى في عينيك
وترسم في عيني بحريفا
ما ذنب الشجر الوارف مال بفعل :
الموسيقى
والطيران

فأسقط غيما وخضارا
واستمسك بالبنى ؟
فهل تشبهني الأشجار ؟
تغنى لحنا منفوما بين الحرين 1؟ :
صراع في جسددين
الموسيقى تكتظ بأجرها
والغيم سواد العين .

أشياء صغيرة توميء إلى

رفعت سلام

لحظة

لحظة آفة .

أَسَلَّ منها رشيقا :

غيمة ،

أو حَجَرا .

أمضى إلى لحظة قاتلة

وأصنع من جسدي لها :

مغولا ،

أو طريقا .

لأَمَطَل في اللحظة الفاصلة :

زُرقة ،

أو

شَجَرا .

لا شيء

صَهِيلٌ عَلَى حَافَةِ الْبَحْرِ ،
طِفْلَةٌ تَلُمُ الْمَوْجَ فِي جِجْرِهَا ،
وَتُشْعَلُهُ مَوْجَةٌ مَوْجَةً ،
ثُمَّ تَجْرِي .
صَتِيرٌ بَارِدٌ يَجِيءُ بَارِدًا ،
وَقَائِلَةٌ تَسِيرُ عَلَى الْمِيَاهِ .
لا شيء جرى .
لا شيء .

طائر

رَفٌّ بُرْهَةٌ ،
وَأَرْخَى عَلَى تَذَلِّي الْجَنَاحِ .
مِنْقَارُهُ يَتَنَدَّى فِي دُمَى ،
لَتَفْطُرُ ، فَوْقَ شُبَاكِي :
بِحَارٍّ مِنْ لُؤَاحِ .
لَا التُّرْتُ يُعْرِفُنِي ،
فَيُطْلُ لِحْمَةً التَّسْيَانِ فِي خَضْرَى ،
وَلَا يَأْوِي إِلَى حَسْبَدِي : صَبَاحِ .
رَفٌّ بُرْهَةٌ .
وَحَطَّ مَيْتًا ،
فَتَشَبَّتْ فِي يَدَيَّ
وَرَدَةُ التَّرَاحِ .

بقايا

يَدْخُلُنِي الْبَحْرُ فِي الْمَسَاءِ
مَائِجًا :
قَرَاصِينُ
وَأَصْدَافُ

وغرق .
يَحْسُونَ قَهْوِي الْمُرَّة ،
يُشْعَلُونَ سَجَائِرِي ،
ويسرقون من قِيَمِي الْكَلَامِ .
يَخْرُجُ الْبَحْرُ فِي الْفَجْرِ
سَاجِيَا :
مِلْحٌ ،
وطخالب ،
وأعقابُ سَجَائِرِ .

أَمْضَى

عَلَى مُحَاصِرَةِ الْأَرْضِ ،
أَمْضَى : جَمِيلًا .
كُنْأَى : فَارِغَتَانِ .
قَلْبِي : شَاسِعٌ لِلطَّعْنَةِ الْمَفَاجِئَةِ .
فَكُلُّ شَيْءٍ يُشْبِهُ الشَّبَقَ الْمَرَاوِغَ : لِي .
وَلِي : شَجَرٌ أَعْلَمُهُ الْكِتَابَةُ وَالْغِنَاءُ .
ثم
أَمْضَى عَنْهُ
- عَلَى مُحَاصِرَةِ الْأَرْضِ -
قَتِيلًا .

ظِلَّان

ظِلَّانُ شَاجِبَتَانِ ،
مُشْعَبِكَاَنِ فِي ضَوْءِ ثُرَائِي ،
وَمَا يَفْرُ من تَوَالِدِ الْمَقَابِرِ الْقَدِيمَةِ .
- « إِي أَيْنَ يَا سَيِّدِي الظِّلُّ ؟ »
- « نَمَضَى إِلَى صَحْبٍ ،
لِنَنْسَى وَرْدَةَ الرَّمْلِ الْعَقِيمَةِ » .



ظَلَانٌ مَقْتُولَانِ ،
 يَشْرَبَانِ وَقَدْ آسَيْنَا ،
 وَمَا تَزِدُهُ الْمَسَافَاتُ الْكَثِيمَةَ .
 - « إِلَى أَيْنَ يَا سَيِّدِي الظَّل ؟ »
 - « نَحْضِي إِلَى قُبُورِ » ،
 لِنَنْسِيَ مَوْتَنَا ،
 وَلِنَمُوتَ - مُنْفَرِدَيْنِ - كَالْمَدِينِ الْإِثِيمَةِ ..
 ظَلَانٌ قَاتِلَانِ .

صياغة

عارياً :

أصوغ ذاكرة جديدة .
أدس فيها من سقتلون في الصباح ،
وما تيسر من نساء حاصيات ،
ما سيسقط في يدي من شائعات ،
وكوب شاي بارد ، وأقلام رصاص ، وسجائر ،
وصراخ طيور البحر ، وسفناً غرقى ،
وسبائنا ،

وغنجراً للحظة الصفر البعيدة .

عارياً :

أصوغ لي جهنماً جديدة .

تدامة

بحر يحط في يدي ،
فأنسى ظلي المشروخ في الظهيرة .

أهدهده

فقصو لي ،

ويعطيني ملامحه الأخيرة .

ويكون لي - في كل شارع -

خقل من الشاي الخفيف .

لي - في كل ليل -

سيكة مسكونة بالفايض الوريث .

لي . في كل مرآة : قيامة .

بحر يحط في يدي

فتسكنني التدامة .

طلل

يُوقد - بفتة - في غابة لومي ،
 غائراً ، بعيداً .
 عيناه : وردنا ملامة غامضة .
 تقول لي : ولا تقول :
 وجهان نحن لانقلاب نجمة الدهول .
 وجهان لاشتغال الوردة العارضة .
 ويمرق ،
 متشجراً بالأفول .
 يدأى فارغتان من شبق الرثاء .
 وفي قبي : لا أغية .

مضيئاً

أمشى على حد انتصاف الليل :
 صاعباً ، جريئاً ،
 ولي قدمان لتخترعان ما أشاء من ذروب
 تحفران لي - في كل خطوة -
 مفازة ، أوهاوية .
 وللمضائي العين ،
 كيلى أهوى ،
 على حد انتصاف الليل :
 ضاحكاً ،
 مضيئاً .

كلمة ...

بتدل النشيد

محمد احمد البرغوثي

مهداة : لأسافة سليمان أمين التجمع
بقرية الدراكسة .
« ويلٌ لك .. أيها الشايع في غابة
الفسائل »

بأعيد ...
الموت ماله كده واقف
في صدري زى دهب
واقف كأنه صليب
مدقوق على دمي ..
وسايني فاضل حمي .
لسه فاضل من حياتي كثير
اليه ملو البير
والضئ ملو النور
لكني مش عطشان ولا شايف

لاشجاع .. ولا خائف
وجرحى مطاب .. ولا نازف .
ياكل شيء واقف
كما وقفتك ياموت على صدرى
اليه لو تجرى
كل الموم تجرى !!

ياعيد ...
مالك كده ماسخ
قصب المدموم ماسخ
وصدر بنت البلد خايج
واين البلد جارح
مش حر ..
ولا قلبه طبعه عنيد .

ياعيد ..
نخل البلح على
وطلوعه بحالى :
ألمس بايدي الرطب
وأحكي له عن حالى
واحسن طعم التعب
فى طلعتك يا نخل
وابكى بدم الندم
ابكى الى راح من رقدتى فى الضل .
راح الى راح يارطب
وانا جاي لك إهنالى ..
هتف الرطب
إنت المرید
حزت الطلب

وركنت على صاحبي لاجل أطلعتك يا جهيل
ميل بكتفه الهزيل
ع الأرض ورماني
وشربت دمع الندم
لما دهسني القدم
وصرخت من وطأته
كما وطأتك ياموت على صدرى
شال الهوا صرختي
يمكن تحيب بخل
يمكن تحيب عمى
يمكن تحيب خالي
رجع الهوا ياعيد
يقول .. أنا مالى !!

*

وأهين
ياليل .. ياعين .
ياليل وأنا عاشق
صبيه رمشها راشق
قلوب عدد وعود اللقا
الى ماتت
عدد الشجر فى النقا
الى مانبت .
وعشقى كل يوم . ييزيد
ولما اسافر بعيد
دمعتى من فراقها ماقدرش أحوشها
لكنى فجأه أحس بسؤال .
ماعرفش مين سأهوى :
ياترى إنت كان بتوحشها ؟
ويتنى سفرى الطويل .

ألم البحر في عنيه عشان أبكيه
على إديها وأنا راجع
وادق بقلبي لما اوصل على بابها
واحس بخطوها جايه عشان تفتح
أخاف أفرح
وتفتح بابها تلقاني
أحس عنها عارفاي ..
وناكراني ..
يسيل حطني على إديه
ألاق حطنها فارد
واحس برمشها ساجد
لواحد غيري مش ليه !!

واقول لصحابي يارفاقه
أدق بقلبي على بابها
وتفتح لي بدون وحشة
كأني ماحييتهاش
كأني آهة خلاص
ماتت على رموشها
كأني طلقة رصاص
متعلقة في المنتصف
ماين قلبي اللي طلقها والهدف
لا بتوصل .. ولا بتراجع
لا بتشلى .. ولا بتراجع
لا بأهلها تطلع
ولا بتقلع
حراب العرش من صدر البلد
وباني العرش في ستين أهدد.



ياعيد ..
ولقيتى وحدى ع الطريق
ماهى أنا بسحنة غريق
فاضت عليه الأسئلة
والأحجيات المعضلة :
ما الفرق بين اللى ظلم واللى إنتظلم
مادام نهاية الكون عدم ؟

وأيه يفيد إنك تدافع عن فقير
 والموت نهاية إلى شيع وإلى المحرم
 وإلى صعد .. وإلى وقع
 مات المسيح ولا إرفع ؟
 سؤال عظيم .
 ولقيتني وحدي ع الطريق
 فاضى .. كما كذبه .
 واضح .. كما نذبه .
 كنبته بدون حيه
 نادى أنا ..
 كأن ذنب إرتكبتى وأنا ندمه
 عادى أنا ..
 كأن واحد عايشنى وأنا عدمه
 مستظره لما يحين أجله
 يعدى نعشه ع الطريق
 وأمشى أنا ف قدمه
 أمشى وراء ع الطريق
 بصوت بطيء
 كما كلمة بتدل النشيد
 لما النشيد يطلع جرىء
 كلمة ندم
 كلمة عدم
 كلمة نعم



[أنا مُش سُهَي .. أنا رُوح غَضَب]

وَاتَبَسُّمْتُ لِقَائِ الْوَطَنِ

هَبَّ الْعَضَبُ ، يَغْلُنُ رِصَاصَ الْإِنْتِصَارِ .

فَتَانُ أَصِيلُ يَرْسِمُ بَدَمَ اللَّوْنِ وَفَا !!

يَرْسِمُ عِلْمُ ..

أنا حياتك خدعها كان الثمن

روحي ف روحك تنزع ، تطرح جنابن

قمرها يطعم عروق ابلدت . يطلع أمل

.....

أنا صوت ضمير «الآدمي» — «أهلاً بأحضان الضنا»

والموت مادام يخلق حياتك «يا وطن»

والوقت مش وقت الشجن

الوقت وقت المجددة والبندقة ام الطرب

تعزف ترقص من حزن ...

بس العروق بس اقلت من سر اسمك ياوطن
«وسط الزحام ، رغم اللثام ، عشرين ربيع حوشتهم»
يادوب عشائك جيت أنا ارسنهم حرف اتنع ..
وسط التجارة لم يعد فيك سلعة مش ماشية بثمان
«حتى انا..!» .

حتى الدمار مابقاش بلاش .. داكل طلقه
ف قلبنا دالعين تمنا بدمنا !..

....

[اسمك جميل ، عشقك جميل]

الموت في ارضك لاجل عرضك شيء جميل !
وانا ليه اعيش ؟! — مادمت مش قادرة اجيب لك «موطنك» !
ولاحتى اكون لك حتى ريشة ف طير يغنى لنا نشيدك بعد ما نحى العلم ..

عمر الالم عشرين سنة ، ولا عيني قادرة توهبك
لو فطرة من دمعي تبرد حرقك !!
احلف قسم ... ووحى فذاك مااعزها
«مادمت حيا ياوطن» —

جوا القبور لو نندفن وتعيش حياتك
ياوطن «يه الحياة» ...

« صفحة مطوية من دفتر
التحقيق »

عبد الستار محمود

... فليصلب ..

والآن لحاكمه بهدوء

« قال القاضي »

وبصوت جموع الشفيلة

يمتز الترس

بريء

وعروق رجال الترحيله

بدماء الشمس

بريء

— يا هذا القاضي

مصلوبى كان يحب الخبز

يعطيه الاطفال ترد اللثة

مصلوبى كان يحب الشمس

لكن

يرفع كفيه على رأس المعروق مظله

مصلوبى

كان يقول الشعر

لم ينظم منه عقودا لاميره

لم يفرش منه الدرب زهورا للحكام

مصلوب كان

يرقأ بالحب دموع فقيره

يلقيه بحب المقهورين سلام

* *

يا رب العدل

يا باسط كفيك على الميزان

الخائن كان يحب الخيز

بحب الشمس

يقول الشعر

الخائن يجحد آى السلطان

يمشى بين العامة يكذب

يصلب

وليلس اكليل السنط

ويدق على الكف اليسرى مسمار العدل

ويدق على الكف اليمنى مسمار الحكمة

وليترك عريانا

يستتر باجنحة الغربان

من يرفع همته خائن

— فليصلب

ويؤمن قاضيه برأسه

× × ×

تقطع بصلب المصلوب خيوط العمر

ويحرك بين الفك لسان الدم :

يا بناء الجرح المنشب

ما روع ان تنتزع الفجر

× ×

تقف العامة

تقرأ فوق الكف اليسرى «دلتا»

فوق الكف اليمنى «وادي»

فوق الصدر

«الحكمة ميزان العدل»



تلك القصيدة

هشام قبشة

قررت أن أكون بذاكرو
وأقتنى وأقتلها
وأبتدىء القصيدة بالختام .
تلك القصيدة ما لها ضيق ولا سعة
الكل في رئة
والجزء طار على النوافذ راسماً لغة الحمام .
اليوم الخميس
والسبت موعدنا أمام الجامعة
ماذا تقول لها !!
سأقول لهم لا تقرعين
« زوربا » وأقرأ « جابريلا »
كي نكون الأولين بلا بداية
والآخرين بلا نهاية
أو
سأقول حاصرك الغزاة بموتهم

فنبش لدخول مملكتي
 فأنا الوحيد وأنت من كشف اللغة .
 تلك القصيدة أول النار التي شبت على قطين
 فانتشرا بحقل الروح مذعورين
 استوطنا صوتي
 - والصوت ظل خطية الآباء والأجداد مذكورثا خطيتهم -
 تلك القصيدة ما لها هدف ولا سمة
 الكل طفل قيدوه على الجبال وأسقطوه
 والقاع إسفلت
 والجزء يبحث عن جنون اللحظة الأولى
 لكنه صوت أناه : تأمل الرحلة
 ضجبت بحار بالرؤى والسيد الزبد
 فتجمعوا حولي سنبكي
 أو ندمر لوحة الوهم التي فضحت رؤانا
 قابلتها
 وحدى قرأت « جابريلا وزوربا »
 - هيء لنا من أمرنا رشدا
 قال : الغزالي
 ثم ماركسي
 ثم ابن رشد
 ثم نيتشة
 ثم السهروردي
 ثم عام الهجرة
 ثم نيويورك
 - هيء لنا من أمرنا رشدا
 خرق السفينة وأدعى وحيا وشد حباله حولي
 الجند فرعون
 والأب كافور
 وأنا المسافر فوق نهر النيل أمتحن العلاقة بين قلبي والتجارة



- ماذا تريد ١١؟

كيف استطاع الله الخياض الطيعة من لدن عذراء ؟
ولم انتشى إبليس ؟
ولم اصطفاى البحر أول عاشق لجنتونه ؟

- ماذا تريد ١٢؟

لا بد أن ألهو بعصفورين لى أننى لأوقظ ما تبقى من جنونى
لا بد أن أشتط لى تأويل أوهامى لكى أصل البداية بالنهاية علة
أرقى ويمضى

لا بد من لغة لأجمع ما تتأثر من فؤادى تحت أقدام السفر
وأقول نحتك يا إلهى حين للملك الشجر .

- ماذا تريد ١٣؟

دمع على شفة القصيدة لاح لى
والعشب سيار لعزله وقللى .

- ماذا تريد ١٤؟

أين الطريق إلى فؤادي

ليس اختيار

أن ينتمي للطين

وهو التحار

لو ينتمي للنار

- ماذا تريد !!؟

هل هكذا كتب القدامى ؟

- ما هكذا كتب الخدائيون

أدميت وجهك بالثور وقلت قمشى نحو « رامبو »

والآن ها أخشى عليك من العبيد .

أرقّ على أرق ومثل يأرق

وجوى يزيد وعبرة تترقق »

أزف الرحيل وليس عندى صبرة

للبحر أو للناس كيف ؟ أمارق !!

الحجر الصغير

شعر : عزت عامر

يا حجري الصغير ..
ذا الحواف الجارحة
يا من أهانه الصمت والصبر
يا من داسته الاقدام .
يا من عشت الزمن الحجري .
ورأيت البشر القائل ..
رأيت البشر النحاتين ..
يستريحون على شرفات بيوتهم
يمضغون الشره الحيواني .
ورأيت البشر المنحوتين ..
صرعى ..
على مواقف العربات والارصفة
مشدودى الوجوه للأرض الاسفلتية
صلدهم الرعب والارهاب .
إلى يا حجري الصغير ..

وتعلم الطيران
لقد وهبتك قبضتي الحياة
فانطلق فرحاً ..
وزغرد في الهواء .

ياحجرى ...
ياكلمة غضبي الأولى
الهدف امامك فانطلق .
واذ تحترق الدروع ..
لا تحطم صدر الجندي ..
بل عبر البوابات والحرس المسلح اندفع
عبر الردهات المزينة
واسحق القلوب المتخمة بدمائنا
التي تغدت على نخاع حياتنا ..
وباعت واشترت في مصيرنا .
دعنى أرى الدم الآسن العفن
يسيل على منصة الشريف
حتى غمز اشجار بلادى طربا
منتشية بعصارة الربيع .

★

ياحجرى ..
لقد وهبتك حياتي
وسوف تنهك ملايين الاحجار
تقترفها ملايين الايدي ..
فتهدم السجون وغرف الاستجواب ..
وتحطم الابواب المغلقة ..
والآلات التعذيب .

★

انطلق الآن يا حجري
فأنا أسمع صوت الزناد
وأرى النظرة الصلدة الحائرة ..
في أعين الجندي .

★

كلمة أخيرة يا حجري الصغير ...
إن ملايين الأحجار الصغيرة الحبيبة
ستحطم سريعاً ..
تلك البنادق ..
العمياء .

وَقْفَةٌ بَيْنَ الْأَخْضَرِ وَالْيَابِسِ

شعر

مصطفى عبد المجيد سليم

لبيدُ الحُقُولِ الْمُتَعَيِّ أَشْرَبُهُ ..

صِرْتُ طَيِّرَ الحُقُولِ الْمُهَاجِرِ ..

كُرِشُ الْمَسَافَاتِ بِالْحُلُمِ وَجْهِي

يُعْطِرُ ثَوْبِي ثَرَابُ الْبِيَادِرِ ...

... ..

أَنَا طِفْلُكَ .. الْيَوْمَ يَا حَقْلَ جَنَّتْ ..

أَفْتَشُ عَنْ مَنْزِلٍ قَدْ بَنَيْتُ ..

مِنَ الطَّيْنِ وَالْقَشِّ

.. كَالَّتِ نُظْلُهُ بِالْعَنَاءِ صَيَّةٌ ...

غَدَائِرُهَا إِنْتَشَرَ الطَّيْنُ فِيهَا

إِسْتَدَارَتْ لُحْبُهَا بِالذَّرَاعَيْنِ ..

تَضَحَّكَ حَلْفُ إِشْبِيَاكَ الذَّرَاعَيْنِ عَجَلِي ...

فَقَدْ رَشَّشَ الطَّيْنُ وَجْهَ الصَّبِيَّةِ ..

عَمَّقُ غَمَازَتِيهَا الْحُجُلُ

.. أَرَاكِ إِحْتَمَيْتِ مِنَ الْحَرِّ بِالظِّلِّ ..

أَيْنَ انْتِفَاضِ الصَّبَا بِالرُّعُونَةِ
أَيْنَ إِشْتِجَارِ دَمِ الْوَجْدِ بِالصَّبَوَاتِ الْغِرَارِ .. ١٩ .

.. .. .

أَرَأَيْ إِحْتِمِثَ بِشَيْئِ ..

أَرَأَيْ إِحْتِمِثَ مِنَ الْوَجْدِ ..

بِالْعُودِ هَشًّا ...

وَبِالصَّدْرِ يُطْفِئُ مَاءَ لَهْ كُلِّ نَازٍ .. ٢٠

، (المنيقية)

شعر / خالد عبد المنعم

الدخول في ذاكرة البراح

(١)

أصفر

وغين الريب

وتأنيب

يفاجئك الراعش

خبرير عن بعد

تطويحك

رواحك

هجير في هجين

هاسيبك

لحظتين من ملح ربحك

بُكره وامبارح

ملاح

من مدن شهوة خروج

تعاريج

وأقابلك
تألى فى الدهشة
سكوت
ما عرفش حاجة
يس عارف .

(٢)

هش ..
عصفورة اندبجت
جوه العش .

(٣)

باركنى أدخل خطوتك يا جحا
هات البخور من بحر موجه ينقطعم حنقه
أمرق ما بين الرمل والطينه
ها خضك وارذك
واهزك فى منخل
وها عجن عيونك فى حمرة وأزرق
وارشك بدمك
ها تطرح
طيور .

(٤)

بتخشى وخذك فى الليل
وأول صفر فى حدود البراح
حاذف سؤالك فىين ؟
تعالى : نلضم الميه
فى خيوط السر غيمه
إنزاع قشور الشمس

وأكرهها برحيل الجرح
من عينك .

(٥)

بلاط رواق الصبح يחדثنى
يفتح ببيان الباهت الشمسى ،
أرنب بيدق الهون فى الشيش ،
رجعلى القروش الألونىا الممسوح النسر
مش هاديلك حنة قمره .

(٦)

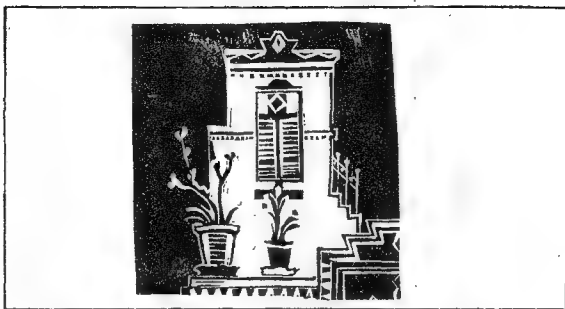
(نادية) بتحلم ورد نازف
أسئلة !

كان الخطاب للشعر

مجدى السعيد

- ١ -

واقفه السواق قصاد البيوت
إزار البيوت مدهون بالزرق
السكوت أزرق
ريش الفراغ حلق
بدوق الحياه ومصداق
الملح تحت البحر فوق اللسان أزرق
خياشيم الأرض شربت من أذى الانسان
قلبت عيني .. غير على الاتجاه
السكوت أحمر والجريمة حريق
اليومه دومه .. بس ليها عينين
ومنتبه ع الأرض .. مش ع الشجر
ومعلقه ع الصدر صفارة الأمان



- ٢ -

بين الرمش والغفلة كورنيش جميل ونخيل طويل ملهوش مدى
الحسد فلق الحجر ؛ نص غطاء الشيطان
يوم ما عشتش ف الجبل صبح الجبل بقرون
وعيون
وودان
عمل الشجر حلقان
وعسى جوفه من أمل الجمعان
كانت له اليومه بنت .. م الحسن والنور والحنان
غضبت بنات البحرع الشطان
قلبت عيني ، غيرتلى الاتجاه ...
نص تالى من الحجر بس فيه الروح
ريش عليه طحلب ردم الزرع الشيطاني
سرب الطيور فى السما طلع م الدرره



ملا اسماع الكون بغنوه :

» ... حجر حجاججر

ف الأرض ينظر

الزراع طعم السكر

هز الحجر إعصر

منش حتاخد غير حليب .

— ٣ —

مكتشش أعرف إن جبل الثلج مصنوع م البخور

عملت كفى مبخره

ومشيت ورا .. دخان طويل

كلمنى صاحبى من ورا الخيمه

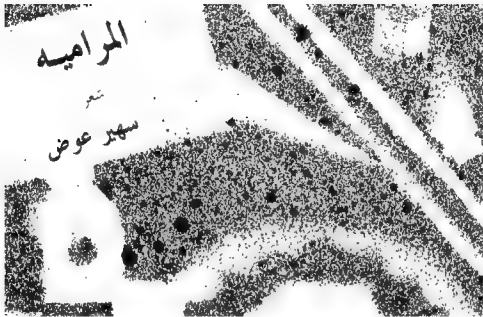
وعيونہ قاطعين القماش

قالى روح قولهم

أنا في الخيمة بشبه لسيدنا إبراهيم في النار
تحتي حريق الخضر
روحي. وتد
إبنى ألعن من صبايا الدومه مره محباش
روح قوطم إن إلى جوه الخيمه عاش !

- ٤ -

هدهد بعرف ديك. واقف على مشوار قدم
يمدنى في الارض زرع
يخش جوايا مكان الغفلة مايتسرح
نشاهد سوا
الدوم :هاجم بشر داخله خياشيم الارض
اليوت اتبسطحت صبحت يعلو الارض
الولد لف الحجر بقطيفه
ليس الولد بدلة التشريفه
رمى سهمه في عين الجبل اشتعل
عدى الحدود كان السكوت أخضر
كان الخطاب للشعر.



النبت عرى
منقوش في جلايب البنايت
شفته فوق الأغلفة بلون فسدق
ماكنت بعلم إنه موشوم في الحشا
رمز وإشاره ونبط جوه الأورده

قالت لمجاح ..
لما رجعة المرايمه تدق بواية الحنين
بسمع أبويا الخنى واسمع حتى تصفيقه ايديه
بيقول وصوته مستميت
كنت قاعد تحت شجرة برتقان
وحسين ينقش اسمه ع الناي بافتان
وامى بالإبرة بتغزل توب قى لون الأقحوان
ماكانتش يتفرق ما بين الشجرة أو بين ساعات
لكنها ساعة ماتمسك بين ايديها الخيط

تشرف الفئات

وتقول في قبرى كفتونى بتونى

ويزهري الليمون والزعفران

رشونى بالزعرور واغصان الربحان

ما تكتبوش إسمى ولا تاريخ وفاه

ما بقى لنا غير الذكريات .

ما قدرنى يا امه تكمل غزلك ولا

حتى الكلام

ما سمعتى غير دق السناكى ع البيبان

واترش حبر على الملايح والزمان .

وفهمت ليه

كانت ايدىكى المضمومين بالتوب لصدرك

نور ونار

وعرفت ليه

كانوا العيال متلفحين بالخطه وعنيهم

على السور والجدار .

آخر نفس ليكى ولئى اتفلقوصوا ما بين

حيطان شربوا ملايح وشنا

بقوا يشبهونا ويشبهوا خيطك

وتوبك والمرايه وصحوننا النحاس

قالت لجاح ..

وانا كنت طفله صغيره

فستانى زهرى فى ديله صفين ..

الركافه مكشكشه

والأرض كانت مستحيمه ندى .

بجمع المراميه والشمس فوق قورنى

نغم

ما عرفت إمتى اتبعترت من جوه حجرى

المراميه

واتلونت بالدم بركان الغضب
ماغت غير السنكى مغرور في الجسد .
وابويا قدامى يينطق بالشهادة .
دقوا بكموهم ع البيان
طقطق الشيب في الضفيرا الشمرا
لما مسيت البدن
وتسألنى ليه ما برسم إلا تبى
الى التصيغ

قالت نجاح ..
عمرى ما هالسى يوم تقاطيع الوجوه
كانت عيني في إيد جمال
وفي الشمال بوجه بلوى الى الخطف
منساقه ما يحمل هويه
متعتره جنسيتى

بحمل في وجداني حيطان كل البيوت
والدكاكين والبراويز الخشب ، والكوندرة
والمكحلة ، والمغزل المكسور وحتى الطنجرة
وبعيش كما الضيف المسافر دائماً
حيث بلاد ، وبلاد رمتى قبل ما اعرف
شكلها

شقت العصافير في السما ..
لكن عصافير الجليل ماغت
مازقرت على باى يوم ولا في يوم
نظورت حبات الشعر عشان ما اشوفها
قريبه غير في الجليل
قالت نجاح او قلت انا
صوتنا اتمزج
طيرنا في الاوضه عصافير زقرت
وزرعنا مراميه في شباك ما اتقفل .

الانتظار

سمير الفيل

فأقد البضى ، وعاجز الخطوات
حشيشه أصفر بليد
حروفه موات
ولدهته مصباح بلا وقيد
الشعب واقف لجل ما يبل
وهو الجفاف
ضعيف كريح الصيف ، بلامطر
ولا عناقيد
لأل أملك الساق مع الساق
وأخوض السباق
مش مهم أخسر
مادام ده الطريق
ودى أشجاره
ودى ناسه ...

ودى ضلته ، تشق بالأضواء
ودى مركبي لا تخاف أنواء
أخوض واضارب
يرفعني اشتاء الحلم فوق
شريان ماعدى يبيض
ودم الوطن يروق !

حديث البحر

نعيم صبرى

البحر نادانى وقال احضر سريعاً كنى أضحك يا فنى ...
فوجدتنى أجرى أمروء نحوه
ووجدتنى أسمر إلى أعلى سماءات الغلا
قد كنت أنسيك الصديق - البحر - فى كهف الليالى
الحالكات ، الباكيات عيونها
وذهلكت فى صخب النهار ووطئه للذواتنا
قد كنت أنسيك الفتوة فى مواجهة الهن
لكنتى
عند استعاعى للصدى
هللت واستشرت خيراً فأنبتت لوحشتى
للممتى وجريت نحو البحر أعبو وامتلث
ناديت يا بحر انتظر
أوحشتى
ووصلت أهت عنده

فجلست عند بساطه متالكأ
 نذيت كفى ، جيتي
 نذيت وجهي الملتب
 وضحكك من أحشاء أحشائي كثيراً دون حد
 ومددت جسمي عنده
 أسمع الأصداء والريخ المهرول
 وانكسارات الزبد
 الموج يجرى في اليمن وفي اليسار بلا عدد
 ويحاول الصخر الذي يعتاقه
 إن كان ذا باع قلت
 إن كان غيراً ما قلت
 وحكيث للبحر الصديق شكائتي
 قد تبث متى في متاهات النهار وما صمدت
 قد ضاعت الألوان في تيه الهوائت واختلطت
 أنا يا صديقي قد مللت
 من كل من ألقاه في وجهي ستمت
 وأود أن أنهي الجميع عن التلذذ والنزق
 ضحك الصديق وقهقت خلجاته
 خلقت في اللاشيء ممعناً ، بصقت
 والبحر يضحك حالياً
 قد قلت للبحر الصديق أنا تعبت
 قال الصديق اخلع ثيابك وارنخل في الماء واسبح واغتسل
 اصرخ وهدد صبح بأعلى الصوت إلى أعترض
 واقفز إلى الماء اغتسل
 قد غبت عني يا صديقي واختفيت
 لا تبعده
 وإذا أردت البوح فلتحضر إلي
 فأنا صديقك يا فتى
 تباً لها تلك المدن

تَحْتَأُلْ فَوْقَ دُرُوبِهَا كُلِّ الْمَبَاذِلِ وَالْمَحْنِ
وَهُوَ أَوْهَا
مَا عَادَ يَصْلُحُ لِلنَّفْسِ
فَاحْضِرْ إِلَى الْبَحْرِ الصَّدِيقِ لَتَلْتَسِلَ
وَاحْضِرْ إِلَى الْمَاءِ النَّقِيِّ لَتَتَعَشَّ
فَالْمَاءُ طَهْرٌ يَا فَتَى
وَالْمَاءُ أَصْلُكَ يَا فَتَى
وَأَنْسَ الْمَدِينَةَ ، نَوَزَهَا وَضِيَاءَهَا
وَأَنْسَ انْطِفَاءَ نَحْوِهَا
وَاحْضِرْ إِلَيَّ
فَأَنَا صَدِيقُكَ يَا فَتَى

أخيراً أتيتُ

ماهر حسن

ومادام يَمْتَدُّ بين السماء (العجوز) وأرضي خيوطُ الدُعاءِ
تراني رجعتُ
ومادام يقطعُ كلَّ مسافاتنا في الضميرِ المسافرِ في الزيفِ عشقُ الحياةِ
تراني رجعتُ
وبعدُ تلك الأغاني على كلِّ عارطةٍ للتضالُّول - عشقاً -
ليفجؤني عبءُ نفسِ التساؤلِ : كنتُ قتيلاً ؟
أما زلتُ تمضي ؟

أما زلتُ أنتِ المسافرةُ غيَّرَ المسافاتُ فينا
وكنتِ تطيرُ بأجنحةِ الكبرياءِ القديمِ
وترحلُ فوقَ الأرياحِ العقيمِ

أخيراً أتيتُ ١؟
وكانتِ أغانيك يَلْقَظُنَّ فينا صديدَ الجراحِ لثَمَرَ وطناً قِتيلاً جديداً
وتظمُرُ أرضاً
وتعصرُ أحزانك الباقياتِ ، لتُخِّحَ قنديلنا بعضَ زيتِ

أما زلت تمضي ... لتربّ خلف حدود الفجيرة
يساقط الريش فوق العواصم حتى تعود إلينا .. نعود إليك
تُدَوِّنُ إسمك عند الوصول
وتكتب إسم البلاد التي شرّدتك طويلاً ، ورَقَمَ الجواز
وعنوانك الأجيبى الحروف الذي يسأل الشمس عن ظل بيت
أخيراً أين أنت ؟
لتكتب إسمك في دفتر أغاربين إلى ما وراء حدود البكاء العميق
أما زال قلبك منا يخاف
وتخشى الطريق
وتخشى محاکمة الأصدقاء - بحق الصداقة - فيما جيت ؟

تشقّق جِسْمُكَ في العشق - ظمأً - وما زال يسأل عشقاً قديماً
يُصَلِّي كثيراً لأجل المَطَرِ !
وتشدّ شوقاً - من اليأس أفضل - تمضي ترثّل
نفس الأمازيغ - نفس التراتيل - نفس السّير
ويأتى الجواب فلا تشتهي النفوس : نعم
أخيراً رجعت لأعلن نفس التمرد لكنى أمتطى صهوة الحزن حيناً
وجئت بلاد المعجائب منبراً عبر كل الدروب ولكنى
حين عدت إلى الدار فوجئت أن الرّجاج الكسر !
وقد سرقوا من صوان التّدكّر ثوب الزفاف ، وأقراط زوجي
وأحلى الصّور
وقد شوهوا في رفوف البتاني ، نثروا بقاياي فوق بلاد الخرافات ظمأً
فعدت إلى نفس .. نفس المراءى يصطحب القلب فيها الضجر
فتحتج كل الطيور على أغنياء الحنين
وزيف المُغَنِّين ... يهصب اللحن فوق الوتر !

أخيراً أين أنت .. وما عدت أحمل نفس الملاح ، نفس التقاطيع
نفس التفاصيل ، نفس الهوية

ولكنها حيرة في السؤال .. بأرض المُحال
لما كان (يوسف) يدخل (مصر) على متن طائرة أجنبية
ليظهر كل السنين (العجايب) ويهدى (زليخا)
يُعيد إلى منبر الخير شيعته

ويرمى قميص الفضيلة فوق عيون الوصي
فيرتد في أغنياء البصر

ولحن إذا مانعنا على صدر تلك السنين العجايب
نؤرقنا أحرف في نشيد جديد
إذا شاعر عنى أجاذ الرقاء ، السباب ، الهجاء
حبنا جميعاً حروفاً جديدة

إذا العيد جاء بغير الكساء ، بغير الغداء
أصاب الدوائر دماغ الجريدة

إذا فارقتنا سنين الرخاء
إذا اجمع النوى ارتضى للقوائد أن يدخل اللفظ (مستورداً)

كي يغازل كل لسان العرب
مباح إذن كل شيء يذور بقلبك الكتب ..

لذا قد كتبنا قصائدنا في (المراحض) سرّاً على ورق (التبوليت) المعرب
لو طاردها العساكر خلف السطور (اللهب)

فقم يارفيقي نعنن كل تخاريفنا في معين الغضب

فمازال كل الأجانب لا يرغبون العرب

وفي كل أعينهم حاصرون طويلاً ولا ريب لا تستطيع الفكاه ، الهزب

فمن إذن كيف شاءت قريحتك المستبدة أشعار فخر

وعشقي ، وهجر ، أغاني اشتياقي ، تناس الغضب

« إذا الشعب يوماً أراد الحياة .. فلا بد أن يستجيب القدر »

فحجج إلينا لنسقيك كأس التمرّد حتى الثمالة ،

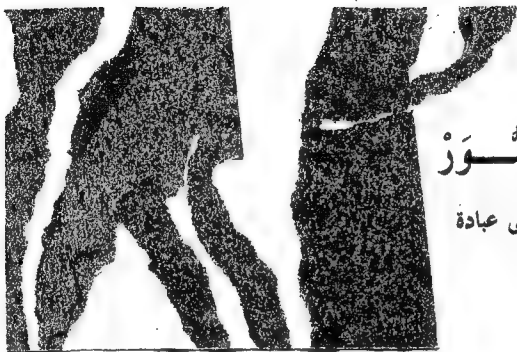
كي لا يديم الزمان - الغريب - التلصص ، يبحث فيما وراء الكلام الذي -

لا يطيح التوجس ، يخشى فضول النظر

وَعَايِمُ بِمَا قَدْ تَبَقِيَ مِنَ الْحُزْنِ وَالْكَبْرِيَاءِ وَصَدَقَ النَوَايَا
فَلَنْ يَجِبَ الْمَوْتُ ذَلِكَ الْحَذَرُ
فَإِنَّ الْعَذَابَ الَّذِي يَفْقَهُ الْعَيْنُ لَنْ يَبْرُقَ الْمَاءَ دُونَ الْبَصَرِ

أخيراً أتيت

وَلَقَدْ شُكْتُ قَلْبِي حَتَّى عَرَفْتُ خَبَايَا الطَّرِيقِ إِلَى الْمَهْزَلَةِ
وَأَيْقَنْتُ أَيْضاً بِأَنَّ الْعَذَابَ (الْخِلَاصَ الْوَحِيدَ)
لَا أَخَذَ أَوَّلَ عَمْرِي طَرِيقاً إِلَى أَرْذَلَةٍ
لَأَعْرِفَ أَنَّ حَيَاتِي بَعْدَكَ ، غَمْرُكَ بَعْدِي تُحْطَى مُثْقَلَةً
فَأَلْبَسَ لَوْنُ الْخِطَابِ الْعَبِيَّ مَعَ الْأَسْئَلَةِ ... هُنَا الْمَسْأَلَةُ
حِينَ أَعْرِفُ أَلَى دَخَلْتُ إِلَى دَارِي ، أَلَى وَصَلْتُ إِلَى مَعْنَى لِعَشْقِي
دَخَلْتُ إِلَى جُحْرِ عَوَالِي سَرِيعاً إِلَى آخِرَةٍ
أَقُول .. أَقُول لَكُمْ سَادِقِي .. هُنَا الْقَاهِرَةُ
عَلَى حَافَةِ الْحُبِّ وَالذَّاكِرَةِ



الصُّورُ

مصطفى عبادة

الصورة الأولى :

قلـد بأن العيشَ الثـانِ

الأوّلَ وهم

والثـانِ وهم

قال صديقي الصوفي :

إن العيشَ بداية

، ونهاية

هذا خلق الله !

وصديقي الشاعر يعرف أن العيشَ،

نهاية

، وبداية

بعض قصائد شعري كل الحساوات المدياث

اللاتي يقتلن الحرف/الصدق ،

على مقصلة العُهر الليلي ،

يجن فرادى وجماعات ليمارسن العشق ،

على قارعة الطرقات
يَزْعَمَنَّ بَأَنَّ الرَّبَّ يباركُ هذِي الأشياءَ
لكِنِّي أَظْلَمُ أَنَّ الرَّبَّ القاطِنَ جَوْفَ القصرِ العاجِي
الحامِي طَهَرَ مدينتنا يرفضُ هذِي الأشياءَ
فلأرفعُ شكواي إِلَيْهِ .
- يا مولاي ،

رَأَيْتُ فَتَى وَفَتَاةً
شَيْئاً يَحْدُثُ .
: هل معك شهودُ أَرَبُغُ ؟
- كُلُّ الناسِ شهودي
: هل تقدرُ أَنْ تُخَصِّرَ أَرَبُغُ ؟
- لا
: فلتُجِلِدْ حَتَّى القَذْفِ
- أَلَسَمُ يا مولاي ...
: فلتُجِلِدْ حَتَّى القَذْفِ

في 'وسط الشكوى'

- شعراءُ مدينتنا ضلُّوا
: هذا أَمْرٌ ليس بأيدينا لا نفعلُ فيه شيءَ
إِذْ أَكَلَكِ حاقِلدُ
تَعَجَّرُ أَنْ تَفْهَمَ أَنَّ الشُّعْرَاءَ لِسَانُ المُلْكِ ،
وَأَنَّ الشُّعْبَ الجائعَ يَحْتَاجُ لبغضِ الترفيةِ
بالقَزْلِ الرَّاقي والأشعارِ الخلوَّةِ
هل تنضمُّ إليهم ؟؟
- فليُفَضِّلْ مولانا . ولْيَسْمَعْ بعضاً من أشعاري
أَخِرَ أشعاري إِنْ شَاءَ ،
(خَلَصْنَا والخولى مجاشُ
نَاكَلُوا غَدانا وَلَا بِلَاشِ
إِبْدَايَةِ الخولى يقولُ : نَاكَلُوا غَدانا

واللى مجابشى غداة معاه
- قصّو يقول « اللي مفيشي ف بينهم أكل
الغيظ مليان رجلة ودفرة وسريس »

« افتراح في آخر الشكوى »

- ماذا يا مولانا لو أبدلنا غطر التنورة في القطر

بالتقط العربي

« أزجو ألا تفضب منى النسوة ،

إلى والله لا أبهى إلا الخيزر »

: هذا مشروغ مثمر

لكن يحتاج لبعض نقاش

فلنعرضه على باقي الأعضاء

إذ أأنا نحكم بالعدل/ الشورى والقرآن

قال الأعضاء

يُعرض هذا الأمر على النسوة

قالت نسوة

« يُجند/ يُرجم من أصدرك هذا القول الأحمق »

باسم النسوة. يُرجم

- مقدرة يا مولانا فلأُسحب شكواي

وسألتهم لباقي الشعراء/ لسان المُلِك الدائم

مملكة الغصن/ التهيد/ القذ/ العينين الماكرتين

الصورة الثانية :

القابعة بصحن الدار جنوباً تنتظر الغائب يوماً يُرجع ،

يأتي منتصراً يعمل أزيمة المجد القابع في قاع المدين العجينة

تبعث مكتوباً إثر الآخر

« يا ولدى :

الدار من غيرك ما تسوى

طوّلت الغيبة علينا كثير

واثعلمتُ القسوةُ ،
والغائبُ يوجعُ التجوألَ على الأرضِ السوداء ،
أمام الحانات ودور اللّهُو

يتسمعُ دقَّ الطبلِ والمزمارِ السحريّ ،
يهتلكُ أستاذُ اللَّيْلِ المتسِدِّلةِ ،
مزقَ رأسَ الغائبِ هذا المزمارُ الملعونُ
« أتخيلُ قد الراقصةُ يتيهُ يميناً وشمالاً ،
أتخيلُ نهدَ الراقصةِ المرتجِجِ يمزقُ أفدةَ الثَّدِّمِ »
أشياء .. أشياء

وتظلُّ حدودُ العالمِ عندي هذا السَّورَ الملعونُ
يأتِي الحاجبُ من خلفِ البابِ الذهبيِّ
بالزَّيِّ الرَّسْمِيِّ

: إيتا أن تدخلُ أو فلتسمعَ متى هذا القولُ المأثورُ
« من كان غنياً فليُفْسِدْ

من كان كان فقيراً فالصَّبْرُ دَوَاءُ
وقليلٌ يكفيه

وليُحذَرْ كُلُّ السَّادَةِ أصحابِ المالِ السائلِ ،
من حسدِ الفقراءِ وكيدِ التَّمامينَ مِنَ الشَّعراءِ
أشياء - أشياء

وتظلُّ حدودُ العالمِ عندي هذا السَّورَ الملعونُ

* * *

والقابعةُ بصحنِ الدَّارِ جنوباً ،
ما زالت تنتظرُ الحُلُمَ المتجددَ في شَحْصِ الغائبِ ،
يأتِي يخملُ أوسمةَ المجدِّ القابعِ في قاعِ المُدِينِ العجربةِ
والغائبُ يهجرُ قاعاتِ الدَّرْسِ وينسى لونَ الكُتُبِ القائمةِ ،
وبعضُ الصَّحْبِ وبعضُ قصائدِ شِعْرِ ، وحوادثُ صَمَاءِ
ما زالَ الغائبُ يوجعُ التجوألَ
والقابعةُ بصحنِ الدَّارِ جنوباً ما زالت تنتظرُهُ

الصورة الثالثة :

يا هذا الناعب
العالم ليس الدمع / الشجن ،
وبعض قصائد حزني لا يعرفها الناس ،
العالم ركض نحو المطلق والنهم والآتي
جرب مرة
أن تعشق كل بنات العاصمة الليلية
إلى الأمس / اليوم
كل الأتباء الأسيانية ،
جرب هدى الليلة ، في اليوم التالي ستصير ولي الله
(ذات مساء كنت مهلين
والصوت يصيح :
أقدم .. لا تردد
- طاب مسألك
ابتسمت .. فرجت .. أقدمت
يا هذا الصوت
إني أخشى عاقبة الخطوة ،
أعرف أنني ...
أقدم .. أقدم
(ويهز باللذات كل مغامر)
يا هذا الصوو ...
أقدم
يا
ها غشى جنب التيل ،
ابتسمت
فالتيل
يحفظ كل خرافات العشق ،
ويحفظ أحران الشعراء المرورين
يعرف أن الخطوة بعد الخطوة عمر من لا شيء

والصوت يصيح :

- لُحْدَ يَدَها

مَهْدَها يَد ...

: فَلَأَمْسِكْ يَدَها وَلْيَشْهَدْ هَذَا الْقَبِيلُ

إِنِّي لَا أَعْرِفُ مَاذَا بَعْدُ ،

ابْتَسَمْتُ وَالْفَطْرُثُ أَنْ

لَكِنِّي أَجْهَلُ مَا بَعْدَ الْآنَ ،

الْصَرْفُثُ

وَأَمَامَ التَّجْرِيبَةِ الْأُولَى كُنْتُ الْمَهْزُومُ .

« الصورة الرابعة »

مَسَاءٌ يَحْيَى وَيَمُضَى نَهَارُ

وَدُونَ الْحَيَاةِ جَدَاذُ

تَقْوُثُ الْأَمَانِ

وَيَقْبَلُ دَرْبُ مِنَ الْوَجْعِ الْمُسْتَطَارُ

وَيَمُضَى إِلَى حَيْثُ لَا تَدْرِكُ

فَنَفْسُ الطَّرِيقِ وَنَفْسُ الْمَدَارِ

وَنَفْسُ الصَّبَاحِ وَنَفْسُ التَّحَايَا

وَنَفْسُ التَّدْلِيلِ وَالْإِنْكَسَارِ

تَرَاكُمُ بِنُجُومِ كَلَامِ الْخَزَائِي . ١

ظَنِمَ بِأَنَّ الْكَلَامَ مُعَاوِ

سَامُضَى وَلَكِنْ بغيرِ إغْتِدَاذِ

سَامُضَى وَلَكِنْ سَيَبْقَى الْجَدَاذِ

سَيَبْقَى الْجَدَاذُ ... ١

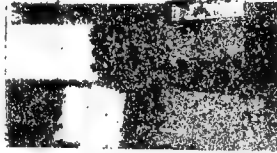


لعلها هجمت مساحات الفراش واستلقت على روعي
أو ربما يمر إصبعي في الحلم مشغلاً على شفتيك
أثمرت فينا النهايات القوية كالكحول
واتهمت قواعدها الفصول ،
في طريق تركض الحشرات فيه ،
وتبتني في الصدد عشياً للصغار .
كل ما ترميه في الليل السماء للعشب اخترناه
وكل ما ينجم مهملاً في الضالة النعبي حفظناه
حورية تأتي إلينا من زمان السبلات الخضر
ثم تصعد سلماً
وتلقى نفسها لرقابة الأشياء
لعلني راودت نهديك الطليق
لعلني ارتدعت حيناً التفك فجأة
حورية تنجو الى رى الحقول وزعقة النوار .

يأخذها الرذاذ الخلو
لعلنى آخيتُ هذا الرمل حول المنزل المهجور ،
أو حدثت في فراغ الساقية
ونزفت ذل الانتظار
حورية عادت إلينا مثل مهر جامع بطيء
يعلك الأمي
ويثير نقعاً هادئاً
ولعلنى لأمست خصرك في ضياءٍ أخضرٍ هدار .
في قبو القطارات التيهت
أو .. في غابة الفولاذ
لعلنى عانقتُ آخر الليل الجماعاً غامضاً
قبتك شهقة اندهاش أسفل الشفتين
أفعمت روحى الزهور المربعبات والفوضى الجميلة والنهار .
همت السماء علينا من قرونفلها نبذا
وصحوت :
جدران تفجر جبرها عن كائنات كابية
ونافذة بلا ملمح
لعل وجهينا تماسا حين قلت : لا أحبك
وارقيت بأكية على صدري ،
فخرجت أبحث في الظهيرة عن زهور ما لها اسم ،
وعن جنات عدن تحتها الأنهار .
مدينة الموتى — كمادها — مهيء موتنا
ترخى على أكتافها قطعاً من الليل الثقيل
ولعلنى — من آخر الدنيا — همست ،
في الحنادة الطريق — ربما — همست ،
أننى
أهواك
ثم لدت بالفرار .

إنها مصر

شعر / محمد الفيتوري



لا ترتجف
لا ترتجف عيناك
إن الضوء مسكوب على الأشياء
والصورة في توج العينين
لا ترتجف
هاهي ذى الأرض التي تقف في خارطة الدنيا
وهذا هو نيلك الإلهي اليبين
أعمدة التاريخ
والأهرام سقف الكون
والأزهر في جلبابه الضافي
وقبة الحسين
بستان أيامك
في أيامك الأولى
انفضاضات جناح الطائر المسجون في أصابع الدين



لم تأت
 ولم تذهب بعيدا
 أيها الطفل الذى استلقى على قارعة الوقت
 عجيب انت مثل الوقت
 لا تدرك كيف اختلطت القبة الموق
 وفي أية رؤية اختسل العاشق بالذكرى
 وأين ؟
 لا ترتجف
 لم تأت من ماضٍ ولم تذهب
 أنت كمن يحلم
 كانت تنسج الاقدار
 ارجوحك المزرقة الصفرة السوداء
 كانت مصر تغرورق بالدمع
 فقبل السموات وأشجار السموات

ومساحات المدائن
 والتصاوير التي ترسمها في ورق الليل
 وأقواسك في الليل
 وأصوات المدافن
 ربما بصمتها تأنه .
 تركض في الغيم
 فاستيقظت مبروراً من الخوف ،
 لماذا انفرطت سبائك الخنطة في الأرض
 - قصت شعرها الشمس ؟
 لماذا الأرض والخنطة والشمس ؟
 احملوا بأيها الاثون
 الواح البدايات
 وكونوا بذرة انجد
 الذي ينمو جنيناً في حشاها
 انها مصر
 انها مصر
 ولكنك لم تأت ولم تذهب
 سلام لانكفاء الأرجل المثقلة الصبي
 على احجارها المثقلة الصبي
 سلام لارتعاشات الايادي والمناجل
 لحائط الكافور
 والصنقصاص والخور
 وامواج المشاعل
 لبحر الناي واهات الأراغيل
 وايقاع الجدول
 لقامة سمراء
 يكسوها الصبا الخلو
 ومخلخال يهازل
 لوجه فلاح

عن التربة والتاريخ والحب يقاتل
وللعصافير التي تجرى
مع الأطفال في عيد السنابل
لا ترتجف
انك لم تذهب ولم تأت
غفوت، اعواما
وهذا انت صانع
حالم بين يديها
انها مصر
انها مصر
انها مصر



أحمد أبو زيد : اللغة / المرأة [ثلاث قصائد]

أحمد أبو زيد شاعر شاب من شعراء الجيل الجديد الذى بدأ يشق طريقه فى حياتنا الشعرية الراهنة . وهو صوت سيكون له ، ريباً ، تميزه المتفرد بين أبناء جيله .

ربما يلحظ البعض على شعره وجود نبرات من أصوات بعض روادنا الشعراء (أحمد عبد المعطى حجازى — صلاح عبد الصبور) ، لكن جوهر عمله الشعرى — مع ذلك — يؤكد على عدد من الخصائص الهامة ، التى يشترك فيها مع مجموعة من أبناء جيله الموهوبين .

ففى شعره شجاعة فى التصوير والتعبير . وبساطة يجسد بها الشاعر تناقض العالم معه ، وتناقضه مع العالم .

وهو — مثل بعض زملائه المغامرين — مهتم بالقصيدة نفسها ، ومنشغل بها انشغالا يجعلها — فى الحقيقة — رمزاً لموضوعه الشعرى : فهى رمز للمرأة ، وللعالم ، وللمستقبل . يريد أن يعرفها ، أن يفرض أسرارها ، أن يخصها فتنم ، أن يتوحد بها . القصيدة ، هنا ، رمز للقصيدة الأكبر دائماً .

« هذا أنا وقصيدتي

أرجوحة تكلى تمن على دمي

لا أدركت وجع النبين العنثارى ليلة الحلم البلىء

ولا أنت فى دوائر الانفجار »

وكأن القصيدة هى نفسه (أو وطنه) التى يقاوم فيها (أو فيه) العجز والحبوط والافتقار الى الفاعلية والفعل .

تتوحد اللغة - الشعر بالمرأة ، ويصبح السعى لإنجاز القصيدة تقريبا للمرأة ، والتقرب للمرأة سعيا لإنجاز الشعر ، أو كلاهما : حلما بالتحقق والحضور الانساني :

« ياسيدى صمتت البحار عرفته
ونبجت من مشواره شلا سماويا
ومن فورانه لغة لخاصرة امرأة »

وحديث الشعراء عن الشعر ، أصبح اليوم عنصرا هاما من عناصر العمل الشعري نفسه . حيث القصيدة موضوع القصيدة . لم تعد القصيدة (المكتوبة) مجرد حامل لموضوع ، إنها نفسها نداء تجربة ومحور مكابدة . مجاهدة روحية كأنها رحلة معرفة أو رحلة اكتشاف أو مسيرة عمل .

كذلك ، يتبدى في شعر أحمد أبو زيد اتصاله بالأساطير القديمة ، وتنسيجها في عمله الشعري ، مصورا بذلك الزيف والوحدة والطغيان . يقول :

« أنا خدعة من أكاذيب آمون
أسطورة من أساطير عبادة الأشقياء
خلال المراسيم والرقص والثرثرات
إذا يذهب الصبح عني
فلا أصدقاء سوى اليوم والمارقين »

ومع ذلك ، فإن تجربة أحمد أبو زيد لا تخلو من مزالق . الكسور العديدة في الوزن ، وبعض معاذلات اللغة والنحو ، والاشتقاقات غير الصحيحة ، بل وبعض الأغلاط الاملائية الصريحة .

والتشبيهات المألوفة المكرورة مثل :
« ناعم مثل الزحام
ضيق مثل الزحام »

كما يلاحظ المرء ، الإفراط في التعبير والتكرار والاطناب المتزايد - أحيانا - والميل الى بعض الكلاشيات الرومانتيكية المبذولة ، بما تتضمنه عادة من ثنائيات مشهورة بين النور والظلمة ، الطين والنار ، البراءة والتلوث .

لكن هذه الملاحظات ينبغي ادراكها في سياق أن الشاعر ، يبدأ اليوم مشواره الشعري ، وهو لم يتعد الرابعة والعشرين . وأنه بالجهد والتحصيل والدأب قادر بيسر شديد على أن يتخلص منها ويتجاوزها ، تساعد في ذلك موهبته الحقة وروحه القلقة المتوتبة وطموحه الى تقديم الجديد المتميز الذي يسم عمله بين أقرانه .

إن جوهر عمله الشعري ، ينبىء عن شاعر متفرد قادم . ولهذا فإننا نقدمه — اليوم — من خلال ثلاث قصائد ، لكن تعاونه في بدء مشواره الطويل ، ولكي يطلع القراء على مجموعة من قصائده (وهو ينشر لأول مرة) تمكنهم من الحكم له ، وإدراك أبعاد تجربته الشعرية : ببعض بثورها الصغيرة العابرة ، وبمجرها الأصلى الموهوب ، وبحلمه الكبير المستقبلى :

« ياليت لي لغة المدى »

المحاولات والمداولات

○ محاولة

البحرُ بحرُ والسماءُ سماءُ
والأرضُ أرضُ ، والفضاءُ فضاءُ
والعشبُ مثلُ العشبِ يبدو
والليلُ ليلُ من ثرى رطبٍ وماءِ
يالللخديعة — لم تكن دنياك ياقلبي كما صورتها

١

الغيمُ عاقرُ ..

والريخُ تمضى حبلها الصوقي قد هجرَ الحناجرُ
وقصيدتي — لفتني .. دمي
ودمي حزينٌ أو مسافرٌ ..

٢

يا أيها البحرُ الذي علمتني سِفَرَ الجنونِ وأغنياتِ الإنكسارِ
وتركتني مُتأقلاً

أخطو على لُغتي — ولى حزينٌ بدائي — بوجهٍ مُستعارِ
الشمس قد شربت جميعَ روافدي
ويدي تُشدُّ مجرةً فوق الجدارِ ..

.. هذا أنا — وقصيدي

أجوجه تكلُّ نِعمَ على دمي
لا أدركت وجعَ النبين العذاري ليلةَ الحلمِ الدفيءِ زلأنت
.. في دائراتِ الانفجارِ ..

٣

هو طائرُ السماءِ قلبي ذاك يعرفُ كيف يرحلُ للبلادِ الدافئةِ
لكنه ، لا يستطيعُ بأن يصفِ
ياسيدي سادق :

أَلْقَلْبُ يدركُ ما الحقيقةُ
لكن ، تُغادرُهُ اللُغةُ

٤

نعمي طويلٌ بارغٌ في الإقباسِ من الأخاري،

كُلُّ البلادِ على دمي

كل الحيلول على دمي — إلا دمي

ياربنا — وإلى متى وقصيدي ..

بكرأ يلاوطها دمي ، دون الولوج كأنها إحدى العذاري

ياخزي أُمي عبرتها كل السنة القليلة بالفتى

(الفرخُ مُنتصبٌ على فرشي هنا

وغشاؤه ثملُ ترققه الرياح ..

لكاد أن ينفصَ من غير اليَد ..)

بالانتظار أي — صنوبرة تموتُ على دمي

ودمي طويلٌ بارغٌ في قبسِ أنوارِ الأخاري ..

إلا الدخول على فراشِ البنِّ سيدةِ العذاري

يا كبوتي ، فلتفتحي

الآن موعدنا معا

ذاك المساء ابن القدامة قد وعى

وأنا أتيت مهاجراً — كالطائر السمان — قلباً وادعا

فتبوتى شجر الخرافة في تمام الحزن عازية تماما

ذاك موعدنا ، فلا تتقاعسى

ياسيدى . صمت البحار عرفت

ونسجت من مشواره شالاً سماوياً

ومن فورانه لغة لحاصرة امرأة

وجلست في قمر ثقيل الضوء تغزل وجهها :

بعض القباب ، وثم قنديل عليه الحلم منقوش كقلمة

(بيتنا لم تكن)

إلا فراشاً ينحني قبساً رمادياً على قتب الخنايات القناديل المجلدة

اليوم دافئة تحيء إليك في الليل القصيدة

ما بين نهديها تبارح المراعي والخنايات الشجر

لو قُبلة — حُبلى

ولو أدركتها بالزعم في الضخمين لانفرط الشعر

فادخل إلى كهف السماوات العداوى

أنت واطؤها الأخير وأول الشعراء فوق فراشها

فاليزم دافئة تحيء

رِميّات ١٠ ثلاثية

(١) لعينيك مايملك القلب ...

هو الليل لى

وبعض من القيم مشدودة الجيد فى قلبي اضمحل المَبَارَك

وسبعون من أضواء النجم ياقرة الروح باسمي

ولى قطعتان من الفجر مهبوء ثان هنا لى الجروح

هو اللفظ لى

وعُطبان من غلة الحلم والوهم والياسمين الذى لايفوخ

ودار من الحب منقوشة بالحنين

وقدبيل صمت توارى على حائط الحزن لايستاب ولايستين

هو الكون أو بعضه الآن لى

ومايملك القلب جل .. لعينيك مايملك القلب ريم

فضميه ياحلوة العين لو ترغين

ولا تقرعى الباب مفتوحة دلفناه على القادمين

ولا أشقياء ولا سارقين

— فهم يسرقون الذى يؤمض القلب غلا وناز

— ولا يحملون الرموز التى فى القراز



(٢) وأنت الأرق من الياسمين ...

.. وإلى إذا جن ليل أمك على ساعديه الكريمين قوسا قزح

وألفاً من الدوح والقمريات التى لاينام

وبعضاً من الأغنيات الحزينة

لكى ما أبرهن

على صدق حبك

(ولا تعلمين أيارهيم أو تعلمين ولا تنطقين)

وإني إذا مارأيت على شرفتي طائرهن الفطرت

عهدمت من يقظتى المستباحة ...

... على صفحتي الأني والسكون

... تقطرت خوفاً على وجنتيك !!

(لأنّ الصباح يحطّ إذا ما أهلت طيورُ الإفاقاتِ في وجنتيك)



لماذا تحملت عبء استلام الصباح الزغيب على ساعديك !!

وعبء انبلاج الشروق الذى لايلين على وجنتيك !!

لماذا تصرين أن تفتحى الباب — باب الغروب المدمدم من مُقلتيك !!

.. وأن تطرحى هدأة الخالمين على النائمين !!

لماذا — وأنت الأرقى من الياسمين

تصرين أن تحملى عبء هذا الوجود !!

وأن تحملى عبء غُود المحارب للراكمين

وغُود النواقيس ، غُود الكنائس والقارعين

وغُود المآذن للغافلين

وسن الرماح ..

وتعريف أهل المدينات بالفرق بين الدماء التى للظلام

وبين الدماء التى للصباح !!

— وأنت الأرقى من الياسمين —



أحبك

وإني كثيراً كثيراً دعوت إليك

وإني دعوت عليك

لكى تغلضى ..

تفضين عنك عباءات هذا الوجود الذى لاينين

وتبقين في قلبي الخمل الحزين

وأبقى : « أحبك
« ولا تعلمين . أيا ريم أو تعلمين ولا تنطقين »

○

(٣) فقولي : أنا لا أحبك
بعيدتين مازال قلبي وقلبك
فلا أنت مكشوفة للعيون ولا صارح القم أني أحبك
هي المهمات التي تبغين وما ينطق القلب قوتك
لماذا يلودان بالصمت صدى وصدرك !!
لماذا يزوغان كالزئبق الحر في الراحتين ...
ولا ينطقان الذي يعرف الليل والناس عنا
لماذا تعيين لا تتركي لي قليلاً من القمح يهدي العصافير لحولك
ولا تترك القلب في إثره خطوتين
عدا الشعر والحزن كي تبعيه !!
تري هل تساءلت والقلب « من سوف يبدأ ؟ »
لئن كان ما يجيش البوح هذا ..
فصمماً لما خلف الأقدمون من الصمت ريم
: أنا الآن أبدأ
وإن كنت لا تشعرين من الحب ما أبتغيه ...
فقولي : « أنا لا أحبك »
فقلبي أنا ليس ممن يجودون بالحديث أو يزعمون اشتاء الناز
ولا يقلعون ابتغاء الحطب
ولا يأكلون مع البحر ملحاً جزاء المخاز

افريقيا

(١)
أعطني كأساً وغن
رُبما أدركت فيني
تألقها بين الكهوف القائمة على مدارق الحبيبة

(٢)

شكل أفريقيا ينم
عن تقاطيع لأُم
فلماذا .. كل نهر فيه قوس
ولماذا — كل نهر فيه سم
هيه يا أفريقيا ..
رما رؤياك قمقم
صاغه صناع حزلي — ساعة الحلم الأخيرة
: يُطلع الأشياء فاتنة ، بعكازي خشب ١١

(٣)

رما كانت عجالة
أما الضارب بالكأس في باي الثمالة
فابتغى كأساً مُقدَّد
رما كاشفت (كدراً) في الوجوه السمر ترقص
فوق حجر

(٤) للإله اليابيني الممدد

الطبول الهجمية
والأغاني في الصنوف الدائرية
العمائم الخيصة ، والهدايا البربرية
والمديونات العدو
والبيادر
نافضات شعرها في الشمس شقراء شهية
— مثلما الشعر المزيف —

شكل أفريقيا تماميا
جسم طاهرة بغية
نصفها في جسم أوروبا ، ونصف للهتافات القوية
.. في أناشيد الهوية

(٥)

يا إلهي ،
كيف لي أدعوك باسمك

والمسافة بيننا وجهان : وجه في القناديل ..
ووجه في العراب

أنت قربت كثيراً من مذارى

كبدت تدخل في جوارى ، ذاك لطف

غير أنك كلما قربت أغلق ألف باب

فخيامي مثل بيت السلحفاة المستفيد

لاتلقى سوى وجهي طالما بين الحجارة ،

والسديم ،

وإن بيتي ليس يصلح للإله من الصخور ..

(فكيف يصلح للقناديل ويُفتح للقباب)

ربما قربت مني ، ذاك لطف من إله

غير أني لست أرغب أن تراني في طقوس المُتعين

انتظروني — ربما أدعوك باسمك في طقوس الياسمين

كمي تؤانسني قليلاً .. (وتعلمني أفانين الدعاء المُستجاب)

(٦)

حزن أفريقيا مديد كالعمام

ناعم مثل الرخام

صيق مثل الزحام

وادع مثل الصليب على صدور الراهبات ..

لا يقل ..

ولا يحل

(٧)

ذاك وقت الإجمال

فلتصب الآن شيئاً من ظلالك في الطريق

وتؤلف بين قلبك والمسافة

أيها القديس يوحنا المزيف

حوار مع الشاعر المغربي محمد بنيس :

سؤال الحداثة / حداثة السؤال

أجرتة : سهام ييومي

« منذ ما يقرب من قرن ونحن نتساءل عن الحداثة ، لنفتح عليها أو
نغلق الأبواب ، فمرة نرى هذا الجسد الغريب في كليته ، ومرة نسرق منه
أدوات حياتنا . والكل يتورط في الحداثة معها أو ضدها .. نختارها كبديل
لموروث الشرق أو كجدار حديدي يترك الشرق يتيمًا لا شرق له ولا غرب » .

بهذه المداخلة عن الحداثة يفجر الشاعر المغربي محمد بنيس العديد من القضايا والتساؤلات ،
ليس فقط فيما يخص موضوع الحداثة ، ولكن عن العملية الابداعية والنقد الادبي ، وعما اصطلح
على تسميته بأزمة الفكر العربي المعاصر واشكالياته وحديثه عن الحداثة هناك نموذج لطرح هذه القضايا
التي تختلف حولها الآراء والاجتهادات .

ومحمد بنيس من أبرز شعراء المغرب العربي ، صدرت له دواوين «ماقبل الكلام» ١٩٦٩
«شيء عن الاصطهاد والفرح» ١٩٧٢ . «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» ١٩٧٤ . «في اتجاه
صوتك العمودي» ١٩٨٠ «مواسم الشرق» ١٩٨٦ ، فضلا عن اسهاماته بالدراسة عن الشعر
والتنظير لقضاياها ، وأهمها كتاب «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» ١٩٧٩ وكتاب يضم مجموعة
مقالات قام بنشرها في مجلات عربية بعنوان «حداثة السؤال» ، فضلا عن دراسة عن عبد الكبير
الخطيب ١٩٨٠ .

إن ما يطرحه محمد بنيس من قضايا عن الحداثة والإبداع يكتسب أبعاده بالواقع المحيط بالحركة الأدبية في المغرب والواقع المحيط بها ، باعتباره واحداً من أبناء هذا الجيل الذي واجه هذا الواقع وفتتح وعيه في فترة ما بعد الاستقلال وما تراكم فيها من أوضاع .

في هذا الحديث كانت المحاولة لطرح تساؤلات امام واحد من أبرز شعراء هذا الجيل ، عن قضايا الإبداع والحداثة في شموليتها وخصوصيتها معا

— تعددت تعريفات الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، كما تعددت مستويات هذا الطرح ، فما هو مفهومكم للحداثة ، ومن اين تبدأ ؟

● أصبحت مسألة الحداثة عبر العالم العربي مشاعا في الطرح والتحليل والجدال . هذه واقعة أولية يتلمسها كل متتبع لوضعنا الشعري ، ولكن هناك تفاوتاً في هذا الصراع من منطقة عربية إلى أخرى ، فإذا كانت بيروت من خلال شعرائها ونقادها قد طرحت الحداثة بحدة في الستينات والسبعينيات ، فإن مناطق أخرى قريبة من بيروت ، منها الخليج العربي والسعودية واليمن ، لم تأخذ في الاهتمام بهذه المسألة الا في السنوات الأخيرة ، وهناك بعد ذلك حالة لانتقال الشعر من تصور سابق منذ الخمسينيات يتعرض الآن لبحث عن بناء مغاير للنص من خلال نتاج الشبان في المنافي العربية وغير العربية . وهناك — ثالثاً — وضعية الحداثة في الغرب حيث تنداعى الخطابات حولها وتبنى حكايات أخرى سواء عن الحداثة أو ما بعد الحداثة .

إذن من هنا يكون مشهد الحداثة العربية مركباً له تفاوت زمني واختلاف تصوري ومناخ فلسفي أيضاً .

ولربما كنا بحاجة لعزل هذه المستويات حتى نستطيع تلمس كل وضعية على حدة ، والاحتراز من الخلط السائد بينها ، ولربما كنا أيضاً مندفعين الى هذا الموقف لأسباب متعددة .

ان طرح الحداثة في الجزيرة العربية عموماً لا يشبه بتاتاً طرحها في لبنان او المغرب ، وهذا يعني أننا لا نعيش زمناً واحداً في العالم العربي بل ازمة متداخلة .

وبالتالي فان تناول الحداثة في الخطاب التعميمي يكاد يسطر الاسس النظرية ويتناسى القضايا الابداعية فيما هو يستسلم للغة خطافية .

الحداثة موقف من الزمن ومن الأنماط الفكرية والنصية المنتوجة مع حياتنا في هذا الزمن ، وإذا كان هناك من ينزعج لكثرة تعريفات الحداثة ، فمن الممكن القول بأن تلك هي وضعيتها في العالم العربي أجمع ، حيث لا يوجد تعريف نهائي وكامل للحداثة .

وتعدد الاطروحات بهذا الخصوص دليل على تفردية التجارب وعلى بروز الذوات الكاتبة بمهام شخصية وتاريخية ، وهذا كله يبعدنا عن الاطمئنان الى التعريف الاليف للحدثانة وانتهاج سبل استبصار تفرعاتها وامتداداتها في العلاقة بين الذات الكاتبة وكتابتها ، ثم الذات الكاتبة وتاريخها ، واخيرا الذات الكاتبة والمحيط العام الذى تعيش فيه .

بهذا قد نضع بعض الاضاءات الأولية للدخول فى ملابسة الحدثانة ومساءلتها فى آن ، وليس غريبا أن تقترب الحدثانة اجمالاً بالخروج عن الانماط الثابتة فى الرؤية والحساسية كما فى التعامل مع العالم .

— وما هو المقصود بفكرة مابعد الحدثانة ، كما تناولتها فى مقالات سابقة ؟

● ظهرت الحدثانة فى اوروبا فى عصر النهضة عندما ارتبطت بفكرة التقدم ، فاصبغ «الحديث» هو كل ما يقضى بالمجتمع والفرد الى التقدم ، ثم جاءت فلسفات القرن التاسع عشر لتجعل من التقدم مبتغاهما الاول ومن خلاله عبأت الافراد والجماعات لبناء عالم اخر ، وما يقصد الان بما بعد الحدثانة هو بالضبط فكر يخرج من الاساس على فكرة التقدم ، ويعيد النظر فى المقولات والمفاهيم والتصورات التى ابنى عليها فكر التقدم فى القرن التاسع عشر .

ان الحدثانة فى الغرب لم تقضى دائما الى سعادة الانسان ، وهذا الدمار الذى نشاهده فى العالم ابتداء من تدمير الشعوب الى تدمير الطبيعة لايشكل تقدماً ، بل إنه يهدم فرضية التقدم ذاتها ، والمفارقة هى اننا فى العالم العربى لم نستوعب بعد فكر القرن التاسع عشر ، كما لم نستوعب بعد اوضاعنا الفكرية والاجتماعية والفنية والسياسية .

والحديث فى أوروبا عن ما بعد الحدثانة قد يفهم فى ظل اوضاعنا فهما عكسيا ، إذ يمكن ان يحتذى به التقليديون ليقدموه حجة على فشل التقدم .

أما مابعد الحدثانة فى أوروبا واليابان لا تعنى العودة الى التقليد ، بل البحث عن عالم اخر ممكن ، وهنا يكون الفرق بين رفض الحدثانة فى العالم العربى ورفضها فى اوروبا ، فنحن لسنا متكافئين ، كما أننا لسنا متصاحبين ، وماذا يمكن لوضع مثل وضعنا ان يساهم به فى بناء مابعد الحدثانة .

— لوحظ انحسار دور النقد عما يسمى بشعر الحدثانة فى السنوات الأخيرة بحيث أن اهم ماقدم من نقد فى الشعر وطرح لقضاياها والتظير لها قام المبدعون من الشعراء انفسهم ، فهل يعبر ذلك عن اتساع الفجوة بين النقد وبين تيارات الحدثانة ؟

● أحاول فى الاجابة عن مثل هذه الاسئلة أن أفيد من تاريخ الشعر والشعراء ، لأن هذا التاريخ يضئ لنا مرحلة الفجوة التى نعيشها فى هذا الزمن الذى تنفق جميعا على انه زمن تخلف ثقافى .

لقد كانت آراء الشعراء في شعرهم وشعر غيرهم مقدمة على كل رأى نقدي لدى النقاد ،
فهذه الآراء هي المعتمدة في التنظير والتحليل معا .

اضافة الى ذلك نجد أكبر نقاد الشعر العربي القديم والنقاد القدماء هم شعراء ، وبسرعة يمكن
ان نلمس الموضوع نفسه لدى غير العرب ومنهم الأوروبيون .

لقد اعتقد النقد زمناً منذ بداية القرن العشرين ان استبصار عملية انتاج النص والكشف عن
آلياته ومصاحبة بناء الدلالة النصية هي جميعها من اختصاص النقاد ، ولكنه لم يتنازل قط عن اعتبار
ملاحظات وآراء الشعراء منفذا منفردا للدخول الى عالم النص . هذه هي الشروط العامة في تاريخ كل
حركة طليعة ادبية وفنية ، وهو ما لا نعيشه نحن ، لأن نقادنا الحداثيين غالباً ما يضعون آراء وأقوال الشعراء
جانبا ليعتمدوا ذوقهم اولا للاستشهاد بآراء ونصوص نقاد غربيين أو قدماء — لافرق .

وما ألاحظه في هذه الحالة هو أن الخطاب النقدي العربي إما أنه صحفي أو أكاديمي بالمعنى
البارد للأكاديمية ، ولا نجد خطابا يخترق النص ويترك النص يخترقه لان الوصول الى هذا النوع من
الممارسة النقدية هو تعبير عن جمعية من التعامل مع النص الادبي وفي الانصات لمنتج النص ايضا .

إن هذا السؤال ذو اهمية بالغة لانه يطرح عميقا مسألة الناقد وعلاقته بكل من النص ومنتجه ،
فهل النقد حديث عن النص ام حديث معه ؟ هنا يكمن الفرق في استراتيجية قراءة النص ، ونحن
عادة مانجد نقادنا في العالم العربي يتحدثون عن نص غالبا ما لا يقرأونه أو يقرأونه منعزلاً عن تاريخه أو
كأنه مجرد مكان لتكذيب أو تصديق النظريات المحتملة في التحليل ، لذلك اعتقد مع من يرى أن
قراءة الشعر من اختصاص الشعراء لا من اختصاص النقاد ، وهذه وضعية لن تفهم بسهولة
وموقف يستدعي الطرح النظري المتكامل لتصور النص الشعري وقراءته في آن .

— ألا ترى ان العملية النقدية هي عملية معاكسة للعملية الابداعية ، فالنقد يجدد منطلقاته
من البداية ، أما الابداع فهو يزيع كل ما هو ثابت ليعيد صياغته وفقاً لرؤية جديدة . بشكل
شخصي ، كيف يتفاعل النقد مع الابداع من خلال تجربتك الشعرية والنقدية ؟

● إن وضعنا النقدي بصفة عامة لم يتعلم بعد قليلا من التواضع أمام النص ، فالنص يعلمنا التواضع
والتواضع هنا يعني أن نفرقتنا عن النص او عن العالم بسيطة ، وبالتالي فإن النص يدفع باستمرار الى
الاحتفاظ بالسؤال كمنطلق للكتابة وكغاية لها على عكس الخطاب النقدي المطلع من مصادره وطرائق
بحته .

أسمى هذا النوع من النقد بالنقد التبسيطى ، لا يحس بأى مآزق أثناء قراءة النص ولا يعي
أى تصدع في القراءة ، ومهما حاولنا ان نفصل بين النقد والنص الابداعي فإن هذه الموضوعية

الوهمية قد تفيد في مراحل اولية من قراءة النص ، ولكنها في النهاية تصل الى مأزق هو انها لا تستطيع الدخول الى عالم النص ، تظل باستمرار ملاحقة له ومراقبة من بعيد لانها لا تجرؤ على لمس مأزق الكتابة ، فتكون بذلك سعيدة بما اعتمدته من مواضع واستشهادات .

ولا ننسى ظاهرة متصاعدة في العالم العربى نتجت عن عجزنا الثقافى وهى ان مهمة الناقد هى الاستشهاد بالمقتطفات بحيث تتحول العملية النقدية الى عرض اراء وأسماء ذات سلطة أدبية مما يحرم فى لا وعينا المساس بها .

إننا أمة المقدسات والاسماء القديمة والحديثة ، كما ان الاسماء العربية القديمة تحولت الى مقدسات ، وكثيرا ما نجد مبدعينا يحاولون كتم قلوبهم او غيظهم لانهم لا يستطيعون الجواب المباشر على سلطة الاستشهاد .

— ألا ترى أن أزمة النقد هى في النهاية تدور في إطار أزمة الفكر العربى المعاصر ؟ أم كيف ترونها ؟

● أزمة النقد في العالم العربى ازمة معرفية ، وأزمة المعرفة في العالم العربى هى أن الانساق المعرفية التى تستحوذ على الخطاب النقدي لم تبلغ بعد حد طرح مفهوم القطعية ، فنحن مشغولون بالتوفيقية اكثر مما نحن مشغولون برؤية اخرى للعالم ولذواتنا وتاريخنا والتوفيقية بالنسبة لى تثبيت للمقدس كمقدس ، حيث لا يكون الاخر الا تثبيتا لشيء يعتبر حقيقة ونهاية فى ثقافتنا وحياتنا ومن هنا اقول ان تعاملنا مع الثقافة الحربية في الغرب هو بالاجمال تعامل يفضى الى تدعيم التقليدى لا الى تقويضه ويكون النقد في هذه الحالة غريبا عن القديم كما هو غريب عن الحديث ، وماذا استطاع هذا النقد ان ينجز ؟ اطرح هذا السؤال لان كل ثقافة حية مثل الثقافة العربية القديمة او الاروية الحديثة تبنى اساسا على التراكم ، فيما ثقافتنا الحديثة تتخذ من النسيان اساسا لها تجزئ وتلغى وتوهم فى كل الحالات انها البانية لكل شيء .

وهنا نكون امام خطاب يفتقد كل حجة في الفعل والفاعلية ، يظل بدون ماض ولا مستقبل ، أى انه يندمج فيما يعرف بثقافة الاستهلاك لا بثقافة الانتاج .

ان وضع المعرفة في العالم العربى يحتاج لقراءات نقدية متفردة ، ويحتاج لكفاح عسير من اجل فرض هذه القراءات لانها لا يمكن ان تتحقق بدون حريات تعبير أو بدون خلق تيار نقدي يشكل رؤيتنا الى الوجود والوجودات فى كليتها .

— استعدت رؤية اليسار فى العالم العربى منذ الخمسينات فى النقد الى رؤية شاملة للوقائع والعلاقات فى صياغة رؤية مستقبلية ، رغم ذلك فلم تستطع فى أحيان كثيرة ان تستوعب تيارات

الحدائة فى الابداع ، سواء فى الشعراء أو القصة وغيرها من فنون الابداع ، بل تناقضت معها احيانا ، فما هو تفسيركم لذلك ؟

● ان العالم العربى يترسخ فيه البنية التقليدية لدى اليسار فضلا عن اليمين ، وقد كنا ننوهم لفترات ان النماذج النقيضة باختلافها عن البنية التقليدية استطاعت ان تبني خطابا نقديا ، ولكن الايام كشفت لنا عن هباء هذه الخطابات وجعلت التقليد يترسخ اكثر من مآكان ، اى اننا عندما نقرأ أو نسمع وجهة نظر كثير من النقاد العرب حول الشعر الحديث نتبين كيف ان هذا الخطاب هو بالاساس امتداد للخطاب التقليدى وليس نقبضا له ، فهو الآخر يحاكم المغايرة والسؤال بحدة كبيرة .



إن مثل هذا الخطاب لم يعد يجد مستهلكاً لأنه لم يجب عن اسئلة المعيشى والتخيل معاً ، ولم يتورع عن القيام بقراءة شمولية وتقديرية لمبادئ النقد التقليدى ، إنه هو الآخر يجعل من الثقافة القديمة مقدساً رغم أنه يختار ما يشاء منها ، ومجرد الحديث عن المقدس هو نجد ذاته تقبض للقراءة النقدية .

وماحدث فى العصر الحديث من صراع بين المبدعين والنقاد شبيه بما حدث قديماً ايضاً ، حيث أن الابداع عرف كيف يخرج على هذه الخطابات التقليدية بمجموعها ليبنى نصاً تبيين اهميته مع الزمن ، وأعتقد ان الثقافة التبسيطية التى تسود العالم العربى تترك النص بعيداً عن التفاعل مع زمنه رغم أنها لا تصل الى حد إلغاء الممارسة الفنية .والدخول فى تجربة عذاباتها .

إن الموقف من القديم التبسيطى والاختزالى مشابهة لعموم الخطابات فى العالم العربى . لم نستطيع بعد أن نميز بين تأثير هذا وذاك لان التقليد يترسخ اكثر من اى فترة سابقة .

والابتعاد عن المغامرة والسؤال يتحول الى حقيقة ، انها تجربة نختبرها كل يوم ، وربما كان علينا ان نبحث فى الوقت ذاته عن أدوات للتحليل والتفكيك .

— فى النهاية ماهى عناصر الوحدة والاختلاف او الوحدة والصراع فى الثقافة العربية المعاصرة

كما ترونها ؟

● أعطى المثقفون العرب فى العصر الحديث تعريفات متعددة لمفهوم الوحدة فى ثقافتنا ، وبهذا المفهوم وحده اكتفوا فى أعمالهم ومحاولاتهم .وبدئى ان نجد من بين هذه التعريفات ماهو قائم على اللغة ، وماهو قائم على التاريخ ، وماهو قائم على الحضارة ، وما لم يكن التفكير فيه ممكناً هو الاختلاف فى ثقافتنا .

عندما نتأمل مصدر التركيز على الوحدة دون الاختلاف نجده قادماً من امكنة متباينة من بينها بناء نماذج ثقافية فى المركز الثقافى العربى ، ومن بينها ضغط الاستعمار علينا ، فقد كان تبرير الوحدة متأياً من الدفاع ضد ما يفتتنا وهو الاستعمار والغرب عمومها بعد استقلالات وطننا ، واعتماد الوحدة فى الثقافة هو احد المفاهيم المحورية لفكر القرن التاسع عشر فى اوروبا ، ومن ثم فان مشكلة الاختلاف داخل اوروبا ايضاً لم تكن حاضرة .

لنبتعد عن المقارنات ونركز على وضعنا نحن الآن نعيش انهيار النموذج الذى قدمه لنا المركز الثقافى العربى ، وفى الوقت نفسه نجد الاختلاف ينفجر من مكان لآخر ومن حالة ثقافية لآخرى .

ماهو هذا الاختلاف ؟

الاختلاف هو لا نهائية الثقافة العربية لغة وقضايا وأشكالا تعبيرية وانماطاً لرؤية الوجود والموجودات .

كثيرا ما اخذتنا الثقافة التي نعيش في حياتنا اليومية وكتبناها ضمن مفهوم الثقافة الشعبية او الفلكلور ، ثم كثيرا ما الفينا ثقافة المحيط الذى ليست له مواصفات المركز الثقافى ، وكثيرا ما قمعنا الذات الفردية مقابل انتصار الجماعة ، ويتبين لنا دوماً يوماً بعد يوم ان الوحدة الثقافية لم تكن الا صيغة لاهوتية تقوم بتجديد مفاهيم الاصل والحقيقة والمطلق ، وهى بطبيعة الحال تتعرض للهدم يوميا من خلال واقعنا المعيشى لانها تجعل من المفهومى لا الحياتى اساسا للتأمل والتحليل والقول الآن بالاختلاف هو قراءة نقدية للمفهوم السائد للوحدة ، وضرورة مستعجلة لممارسة نقدية تبعد عن الدياجوجيات وتنطلق من الواقع المختلف كأساس لفكر الاختلاف ، ولابداع الاختلاف .

آخر حوار مع الشاعر طاهر أبو فاشا :

صاحب الليالى وألف ليلة وليلة

أجراه : أحمد جوده

هو رجل أديب. لييب أريب .. اذا قال أفصح .. وأمتع .. وإذا أنشد سحر وأدهش ..

إنه عمنا الشاعر والأداعي ذائع الصيت المرحوم طاهر أبو فاشا ، الذى التقيته قبل إجراء هذا الحديث بسنوات طويلة عندما كنت طالباً بدار العلوم .. وأذكر أنني قدمته فى ندوة شعر أقيمت بها ، وبعد الندوة لما لامنى برفق لما أعتري تقديى إياه من اخطاء لغوية ونحوية وصوتية .. فقد كان — رحمه الله — من أكثر الناس غيرة على اللغة ، وتعصباً لدار العلوم وأبنائها .. فتوثقت علاقتى به ، بعد أن قدم لى نصيحة ذهبية ، قال : دعك من الشعر ، فلسنت شاعراً . (كنت وقتها أقرضه شعراً رديئاً) وفعلت خيراً .. وأطعته ..

وعندما التقيته قبل وفاته بأسابيع قليلة لتقديم العزاء له بعد وفاة نجله الوحيد الشاعر فيصل أبو فاشا ، أردت أن أسرى عنه ، وآخذه بعيداً عن حالة الحزن الشديدة التى أنتابته الى الماضى الجميل .. فطلبت منه إجراء هذا الحوار الذى يدور حول الماضى .. وقد كان .

أول الفيت

○ سألته عن أول الدرب وبداية الطريق ..

فأجاب :

— ولدت ونشأت فى دمياط .. وهى مدينة البحر والنهر والبحيرة والشمس والهواء .. وغابات النخيل .. فهى بيئة جميلة .. ومينائها العتيق تتوارد عليه التجارة والبشر من كل جذب وصوب ، ومع

التجارة تتوارد الأفكار .. والكلمات والفنون .. والثقافات . لذا كانت دمياط منذ بداية هذا القرن ، عندما ولدت ، بيقة شاعرية ، وكان فيها مشيخة من الشعراء ، تأثرت بهم ، وأخذت منهم ، وكتبت شعراً قبل أن التحق بمعهد دمياط الابتدائي ، الذي وجدت فيه مشيخة من الشعراء . كان ذلك في العشرينات .. ولا أكتملك أننى أسلخ الآن الحبة الواحدة والثانية من عقد حياتي ..

وأذكر أننى عرضت على شعراء المعهد شعري ، فوجهوني ، ولفقوا نظري الى مافيه من صفات .. وفي معهد دمياط رزقت بمكتبة عجيبة غريبة ، بها نوادر الكتب .. فهل تصدقني لو قلت لك إننى قرأت — وأنا في الابتدائي — صبح الأعشى ، وأجزاء كثيرة من الأغاني ، وعديداً من أمهات التراث .. ثم انتقلت الى معهد الزقازيق ، وهناك اكتشفت ظهور مجلة « أبوللو » ، فأرسلت إليها شيئاً من شعري ، فنشرته ، وكان هذا دافعاً قوياً للإستزادة ، وطلبت نقلى الى المعهد الأزهرى في القاهرة ، حيث اتصلت بالسيد / رجب القاياتي ، وهو شاعر لم يأخذ خطه من النباهة والذكر ، وكان أديباً كبيراً ، من أنه أعضاء مجمع اللغة العربية .. وهو الذى يقول عندما أعطى الملك ألقاباً ونياشين لمن لا يستحقها :

كأن وساماً يعقل صدر جاهل
حين من الأزهار يحمله قبر

وهو القائل :

وهن الضعيف إذا تجمع قوة
الشمس يجمعها الزجاج فتحرق

حصلت على التوجيهية ، ودخلت كلية اللغة العربية ، ومكنت فيها عاماً ، لكننى أشقت الى دار العلوم ، لأغخلص من كلمة « الشيخ طاهر » ..

وتقدمت بأوراق متأخراً ، فرفضوا قبولها ، فذهبت الى جاد المولى بك مفتش اللغة العربية الأول ، وصاحب كتاب « قصص القرآن » ، فذهب اليهم صارخاً : كيف لا تقبلون طاهر .. إننا نهد طلاباً موهوبين .. فقبلوا أوراقى بعد الميعاد ...

عقازب « عبيبة »

○ لكن حياتك في دار العلوم لم تكن سهلة ١٩

— نعم .. لكنها كانت جميلة .. تخرجت فيها مدرساً للغة العربية ، وفي هذه الفترة لم يكن يوظف من الخريجين إلا الثلاث الأول فقط ، وبقيّة الدفعة تذهب الى « التعليم الحر » ..

وكان أصحاب المدارس الخاصة يستغلون المدرسين أبشع إستغلال ، يأتي الناظر ليقول لك : نحصل على ٦ جنيهات .. ونقول للحكومة أنا أحصل على ١٢ جنيها .. فلا تقبل إلا أن تقول : نعم ، وإلا فالجوع والبطالة ينتظرانك ..

الثلاث الأول يوظفون ، ويرسلون لبعثات في الخارج .. وعندما تخرجت كنت ثاني الدفعة ، ولم أرسل في بعثة لقيام الحرب الثانية .. وعين الأول في أسوان ، وعينت في قرية اسمها «عنية» .. وما أدراك ما «عنية» هذه ، إنها قرية تقع بالقرب من الشلال على حدود السودان بعد أسوان ، وكانت ترعى فيها العقارب والثعابين ...

○ وكيف نقلت منها ١٩

— كتبت قصيدة نشرتها في مجلة الرسالة كانت سببا في نقل من «عنية» هذه .. وكان عنوانها «الشاعر الغريب» أولها :

رائي الليل خلف وهم بعد
وخيال من الأمان عيب ..
وقلت فيها :
وجاهير من عقارب وعن
شائلات أذناها كالبنود
تلع الحى والجماد كما
أستلهم أعمى عصاه فوق الصعيد
كل يوم لنا فنون دفاع
في نزاع على البقاء الكسيف
تبارى مع الطبيعة والأوهام
والخوف والدجى واليسد

فأوجعت القصيدة أمل عنية أيما إجماع ، فكونوا وفدا بقيادة نالهم في البرلمان سليمان عجيب ، وذهبوا الى العشماوى باشا وزير المعارف وقالوا لأنريد طاهر أفندى في عنية بعد أن هجانا فأوجعنا .. ولم يستطع الوزير عقابى ، لأنه لم يكن هناك مكان أبعد من عنية في مصر ، فأرسلوني للواحات الخارجة ..

الفرخة بقرش :

○ وكان لك في الواحات الخارجة قصص سمعت طرفاً منها ١٩

— أه .. قضيت فيها سنة خضراء جميلة .. خيراتها كثيرة .. الديك الرومى يباع برهال ، وكنت



طاهر أبو فاشا

أقول للطباخ : ماذا سنتعشى .. فيقول جينه ومري .. فكنت أقول : أعوذ بالله يارجل .. هات لي فرخة .. فيقول : طيب .. هات قرش صاغ .. فاعطيه .. وإن لم يجد دجاجاً أشتري بالقرش « جوز حمام » ..

هل تصدق هذا !! .. الفاكهة كانت كثيرة وبلاش ، إذ كانت تصدر من الواحات عبر قطار يقوم مرتين في الأسبوع .. كانت تأتيني قفة المشمش « أكثر من ٥٠ كيلو » هدية من تلميذ لي ، فأرسلها لناظر المدرسة . وبعد ساعة أجدها قد عادت الى من منزل صديق .. ومأحدث أن الناظر لديه فائض من المشمش ، فأرسلها الى آخر؛ والآخر يرسلها الى ثالث ، الذي يرسلها بدوره .. إلى .. فأجدها عندي .. هي بعينها ..

○ وبعد الواحات ١٩

— نقلت الى مدرسة معلّمى سوهاج ، لكنني رفضت النقل ، وحدثت صديقي الدسوقي باشا أباطه وزير الأوقاف .. فكلّم وزير التعليم في نقل للقاهرة لأنه اعتبرني مشاغباً ، فطلب الدسوقي باشا نقل عنده للأوقاف ميكرتيراً برلمانياً ، وأصبحت في معيته ، ثم نقل الدسوقي باشا وزيراً للمواصلات ، ونقل معه كل أصحابه من الشعراء وبقيت أنا في الأوقاف ، وجاء بدلاً منه علي باشا عبد الرازق ومعه جمهرة من الموظفين الصعيادة ، فاستولوا على مكاتبنا .. ووجدت نفسي بلا مكتب أو مقعد ، فتضايقت ، وكتبت قصيدة للدسوقي باشا أولها :

أعندك أنسى شاك مفسار
وأن القوم قد جاروا .. وجاروا

ولو أجرت كنت عرفت ذنبى
ولكن الرضى دارت فداروا
فمالك لا تسعين وأنت عون
ومالك لا تحير وأنت جاز

وفي إحدى الليالى جاءنى الدسوق باشا فى منزلى هذا ، وأعتذر لى ، ونقلنى الى مصلحة البريد التابعة له .. فعملت وكيلا لادارة الحسابات رغم أننى درعمى .. وبعد أشهر قليلة فهمت عملية البريد من ألفها الى يائها ، وفي هذه الفترة كتبت أجمل قصائدى ..

○ لكنك نقلت لوزارة الحرية بشكل مفاجيء ١٩

— أه .. مرة جاعى قريب لى ، وطلب منى أن أتوسط لابنه عند حمدى عاشور مدير الشؤون العامة بالجيش ليدخل ابنه الكلية الحربية ، وكان حمدى عاشور تلميذى ، وعندما طلبت منه التوسط أشرت أن أنقل عنده فى وزارة الحرية .. فوافقت ، وهناك عملت رئيساً لمكتب التأليف والنشر بالجيش ، حتى أحلت للمعاش منذ نيف وعشرين عاماً ..

فى الاذاعة :

○ وكيف دخلت الاذاعة يامولانا ١٩

— أغرانى صديقى محمد فتحى بأن أكتب بالعامية ، أغانى للاذاعة ، وكنت وقتها أعقد أن الأدب المكتوب بالعامية أدب تافه ..

حتى أفنعتنى بأن الأدب الشعبى لا يقل أهمية عن الأدب الفصح ، فكتبت برنامج أفراح النيل .. وحصلت على مبلغ ٨ جنيهات وكان مبلغاً ضخماً وقتها (يوازى ٨٠٠ جنيه الآن)

وأحببت الاذاعة وكتبت عشرات البرامج ، حتى أقترح على مدير الاذاعة أن أحول كتاب الأغانى لأنى الفرج الأصفهانى الى حلقات درامية ، وأذكر أننى كنت أكتب حلقات ألف ليلة أثناء الفجر .. وأختتمها بقول الراوى : وهنا أدركت شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح .. وفجأة سمعت صياح الديك .. فجعلته للحلقة ، حيث تتناول شهر زاد وتشهتف .. ويتناثب وتقول : مولاي بمنتهى الدلال والدلع الذى يثير الشيوخ قبل الشباب .. وتورطت فى الكتاب للاذاعة بعد ذلك وأنشغلت بها ..

○ يبدو أنك حزين يامولانا تجاه تجربتك مع الإذاعة ١؟

— حزين جداً .. صحيح أن الإذاعة جعلت لي شهرة في الوطن العربي كله ، لكنها جعلتني أمجر الشعر لمدة ٣٥ سنة ...
.. أنا لست مغروراً .. لكنني أزعم لو كنت قد توفرت هذه السنوات كلها على الشعر لربما عملت قصيدة جديدة لم تظهر للآن ..

واسطة العقد

○ عاصرت ظرفاء الأدب في عصرنا الحديث .. هل تظن أن هؤلاء الظرفاء ، وأنت واسطة عقدهم ، قد أخذوا حظهم من الشهرة والدراسة ١؟

— نعم .. حصلوا على مايكفي من الشهرة ، لكنهم لم يحصلوا على حظهم من الحياة ، فقد مات بعضهم فقيراً ومجذراً .. وبعضهم كان يسأل بالشعر مثل أخيها مصطفى حمام وعبد الحميد الديب .. مصطفى حمام كان لا يقابلك إلا سألك شيئاً ، يقترض بالشعر .. وكان حصيفاً .. ويعرف طاقة كل صديق من أصدقائه ، يسأل هذا قرشين .. وهذا جنيناً وذاك عشرة جنينيات ، ولو جمع شعره لكان ديواناً طريفاً لامثيل له في لغتنا العربية .

○ ولماذا قل أدب الظرفاء هذه الأيام ١؟

— زمان كانت الحياة تحتل الفكاهة والدعابة .. الآن أصبحت قاسية ومعقدة ... قل الظرف والظرفاء لأن الحياة تجهمت ، وكرب الزمان .. وقحط الناس ، وأصبحت الثقافة لاتسمن ولا تغني من جوع .

○ هل فكرت في كتابة الشعر الحر ١؟

— طبعاً .. ولي فيه قصائد جميلة ..

○ أنت أحد فرسان القصيدة العمودية .. ترى لماذا قل الشعراء الذين يكتبونها بشكل

جيد ١؟

— لسبب بسيط .. وهو أن الشعراء الموهوبين أتجهوا للشعر الحر .. إما عن قناعة ..

وإما عن إستسهال .

ثقافة الأزهريين :

○ ترى هل كتبت قصائد سياسية ؟

— طبعاً .. أذكر أيام خروج الشيخ المراغي من مشيخة الأزهر ، وزع مشايخ الأزهر « شربات » ابتهاجاً بخروجه ... ولما عاد لمشيخة الأزهر مرة أخرى ، أقام نفسه المشايخ حفلة وزعوا فيها الشربات إحتفالاً بمقدمه ، وأذكر أن الشيخ المراغي « حفيده ورئيس تحرير الأهلالي الخالي » طلب مني إلقاء قصيدة في هذه المناسبة ، وكنت وقتها مجاوراً في الأزهر فقلت :

ماذا يقولون الذين عرفتهم متشابهين على الهوى اشباهها
اليوم يبدون المسرة ظاهراً ويقول قائلهم : أعيد لفتاها
من حارب الفوضى وكفكف غربها وسقى نفوس طلابها وغداها
بالألمس كان خروجه عيداً لهم يتبادلون الحلو في مغناها
ولقد رأيتهم بعني يشربون العرقسوس ويحمدون الله

○ وهل هجوت أحدا من الحكام يامولانا ؟

— لا .. لم تكن هناك مناسبة .

أيام بلا شين

○ وما أحل ما كتبت في رأيك ؟

— أحل ما كتبت ديوان كامل في زوجتي الراحلة .. منه :

قلت للكأس والليالي غريب

أين ياكأس كرمتي ونعيمي ؟

جمع الليال شاربيها فمالي

لا أرى بين شاربيها ندبي

وقولي :

يقولون لي هلا تزوجت بعدها ؟

وهل بعدها بعد ؟ وهل قبلها قبل ؟

وكيف ؟ وقد ولي زمان وأنطوت

صحيفة أيامي وضائق في السبل

○ وماذا تكتب الآن يا مولانا ؟

اكتب قصيدة أقول فيها :
قالت ألنت أبوغاشا!! فقلت لها
هذا الذي أبقت الأيام من وهى
مايصنع الواحد المقهور يطحنه
وغد الزمان وقد دارت رحى الزمن
قالت فأين الليالى؟! قلت ياشجنى
آه على الليل لو يخلو من الشجن
فلا تلومى الليالى فهى سائرة
بنا على الدرب لم تعب من الطعن
وماتريدين ممن شاب مفرقه
وباع أيامه الأولى بلا شن

اعتذاران

سقطت سهوا أثناء المرحلة الأخيرة من الطباعة ،
فقرة من مقال عز الدين نجيب «الأسار والرماد»
وتعذر استعادتها لظروف فنية قاهرة . الفقرة بين
صفحتي ٢٧٣ و ٢٧٤ . نعتذر للفنان الكاتب ..
وللقارئ ..

الحياة الثقافية





النار .. والرماد

حصاد موسم ساخن
للفنون التشكيلية

عز الدين نجيب

انتفاضة الحجلة فاعلمة عراجي

ياله من موسم ساخن مكتظ بالأحداث : الموت والميلاد ، النار والرباد ، بالمهرجانات ، والموتريات ، بمبات المعارض فردية وجماعية ، بالصعود والهبوط في حركة بندولية ، لاتعطي مؤشرا لحركة أو اتجاه !

ولأن الموت هو الحقيقة القينية الوحيدة وسط كل هذا ، فإنه لا مفر أمانا - فيما يبدو - من البداية بصفحته !

••

في نوفمبر الماضي فقدنا أئثال الكبير صلاح عبد الكريم نقيب التشكيليين السابق (١٩٢٥ - ١٩٨٨) وهو في كامل حيويته وعقله الفني ، إذ يطوع الحديد بالنار ، ليستخرج من كائنات الطبيعة (ولعلها الغابة البشرية) الوحش الرابض بداخلها .

وبعد أسابيع من وفاته فقدنا الرسام المصور سامي علي حسن (١٩٢٧ - ١٩٨٨) وهو يتأهب لافتتاح معرضه الشامل بأثله القاهرة . وقد شد معرضه الانتباه إلى موهبة كبيرة - في فن الرسم خاصة - ظلت متولية في الظل عشرات السنين . قد يكون لعزوف صاحبها عن الأضواء والمزاومة دخل في ذلك ، لكن غلب الأسباب يعود إلى الخلل الشائع في موازين الحركة الفنية ، بمؤسساها ولجانها ونقادها ، وفي مقاييس الحركة الإعلامية ، الحاضرة لرزين والأسماء المعروفة ، أو تحكم الأهواء الشخصية .

وفي ١٧ ايهل لاحقنا الموت باعتطاف الصورة إنجي أفلاطون (١٩٢٤ - ١٩٨٩) ترك لنا مع الصدمة فراغا عميقا ، قد ثمر سنوات طويلة قبل أن يملأ بفنان صاحب فكر وقضية وتجربة نضالية الى جانب موهبته الإبداعية كما كانت إنجي .

وانتهى السلسل الحزين بعد أسابيع قليلة من ذلك ، بوفاة الرسام المصور سعد عبد الوهاب (١٩٢٩ - ١٩٨٩) فور اعتاقه من أسر وظيفته بجهة الكتاب ، التي ابتعلت عمره وموهبته كصور ، وإن كان قد أعطى للفن الجرائكي من خلال وظيفته ما يمثل بصمة شخصية

فريدة ، كمصمم للأغلفة والجلات ، ورسام للقصر والأشعار ، مضيفا على ذلك كله لمسة الجمال وغربة توحده .. ونحن نخرج نمتلأ بالحلم ، وبالعمل على استكمال مسيرته في التصوير الزيتي ، التي أهدانا منها باقات متناثرة أقرب - في رقتها وحزنها - إلى الشعر المنثور ، استلب الموت حلمه وحياته معا ، وترك لنا أطياغا بحيلة تفرمها الوحدة ، لعناري وزهور .. !

وما أغرب أن يموت فنانونا الأربعة في مواقيت متقاربة وأعصار متقاربة وظروف متشابهة ! .. أزمة قلبية مفاجئة أو جلطة في المخ ، ثم غيبوبة قد تطول أو تقصر .. ثم ... (*)

• نهر الحياة يتدفق !

لكن الحياة - على أي حال - لاتتوقف ، ولاتكف عن ولادة الجديد .. وهامى صفحة الميلاد في هذا الموسم تكتظ بما يقرب من مائتي معرض جديد ، متنوع بين التصوير والنحت والخفر والخزف ، وبأسماء جديدة واعدة بالهاء ، كما تشهد الصفحة بميلاد أربع قاعات جديدة للعرض ، أصبحت متفصات هامة للإبداع المتراكم للفنانين : هي قاعة دار الأوبرا ، وقاعة النيل الصغير للشباب بالجزيرة ، وقاعة إختانون الصغير (رقم ٤) بمجمع الفنون بالممالك ، وقاعة المركز الثقافي السوفيتي بالدقي ، التي افتتحت مع افتتاح المركز في بداية الموسم .

وبالرغم من أن الموسم - بشكل عام - كان ساخنا ومرتفع المستوى فنيا ، ومن أنه استدعى الى جلته ألمع الأسماء من كل الأجيال والتخصصات والاتجاهات الفنية ، فإني اعتبره موسم الشباب ، ليس فقط لتفوقهم عددا ، بل - وهو الأهم - لمحاولة الخروج من قبضة أساتذتهم ، ومن أسر التيارات السائدة في الحركة الفنية ، التي وصلت الى طويق شبه مسدود ، وإن تفاوتت خيراتهم ومواهبهم في درجة الإبداع والنضج ...

بعض هؤلاء الفنانين الشباب يقدمون معارض خاصة للمرة الأولى ، مثل كوثر عبد الحميد وأمانى أنور المفتي وحازم بدوى وأمين قاعود وعاصم عبد الفتاح وصلاح



● معركة ابياتة للفنان سامي علي حسن

ومحمد شاكِر. ومحمد عبلة وسلمي عبد العزيز ويسرى حسن ومحمد مندور وليليان كركوك ولبيب سالم .

إن هذه الأسماء تضاف بثقة الى الأسماء الراسخة التي رأينا معارض فردية لها خلال الموسم ، تلك التي تمثل معالم مستتية على خريطة الحركة الفنية بكل مناهبها (إن ضح أن تسمى مذاهب) ابتداء من صلاح طاهر (٧٨ سنة) ويوسف سيد (٦٧ سنة) وجاذية مري (٦٢ سنة) وطه حسين (٦٠ سنة) وعمر النجدي وصالح رضا والغازي وفاطمة عراجي ونيل درويش وعلى دسوق وسيد محمد سيد ونازك حمدى وزعدلى زكى الله ولبيب عبد الحميد ومحمود بقشيش (وكلهم تجاوزوا الخمسين) ... وقمرل عبد الحفيظ ومصطفى الرزاز

المليحي وخالد حافظ وهال عامر وأمين الصيرفي :

وبعضهم الآخر قدم في هذا الموسم معرضه الثاني أو الثالث ، مثل سامح الميرضى وأحمد عبد العزيز وأبو بكر الفواوي وعوض الشيمي وعلى حبيش وعبد المنعم معوض وسوسن أبو النجا ومحمد الخولي وأحمد عبد الكريم وعبد الناصر شيحة وأمنية عبيد وفاطمة عباس ومحمد طوسون وحازم طه حسين .

والبعض الثالث قطع شوطا على مسار التجربة الإبداعية من خلال معارض متوالية لمدة قد تصل الى خمس عشرة سنة ، حتى تآثرت الشعرات البيضاء في رؤوسهم بعد أن تجاوزوا الأربعين أو أصبحوا في الطريق اليها ... مثل حسن غنيم ورضا عبد السلام وصالح عدائي ورهاب اسكندر

وأحمد نوار وصبرى منصور وعبد السلام عيد وفاروق
وهبة وعصمت داوستاخي (وكلهم بين أواسط الأربعينات
حتى ختايانها) .

• سلطة الأعيان |

وبعملية حساسية بسيطة ، سوف نكتشف أن ٧٠٪ من
مجموع هذه الأسماء (بين الشباب والكهول والشيوخ)
يعملون ببيئات التدريس بكلّيات الفنون المختلفة ويتحلّون
بلقب « دكتور » ، أو يلهثون في سباق مجنون للحصول
عليه . ومع احترامنا للقيمة العلمية وراء هذه الجهود
الأكاديمية ، خاصة بالنسبة لمن ناقشوا رسائل دكتوراه فعلية
ولم يحصلوا على اللقب بصورة بعد دراستهم بالخارج وفق
منهج يتطابق مع منهج الدراسة العادية بكلّيات جامعة
حلوان ... فإن ذلك أمر لا يمت بصلة إلى العملية
الإبداعية ، بل يمت فحسب إلى نظام الترقية الإدارية
بالجامعة ، وإن وضع هذا اللقب في الاعتبار الأول عند
تقييم المبدعين (بما يعنى اعتبار الفنان في مرتبة أدنى من
صاحب اللقب الأكاديمي حتى ولو لم يكن مبدعا) ..
أمر يشير إلى الخلل الذي أصاب القيم الاجتماعية والثقافية
خلال زمن الانفتاح ، حيث صارت الشهادة سلما للترقى
العملي والاجتماعي وليس أكثر ... وخطورة هذا الوضع أنه
أفرز نوعا من التمييز المنصري لمن « تكتسروا » على من لم
« يتكثروا » ، وهو وضع تنهد به مصر بين أكثر بلاد الله
تحلّفا .. حيث يحظى الدكتور — إلى جانب أفراد « الحرس
القديم » من بقايا الأكاديمية الرجوانية التي طوى التاريخ
صفحتها — بامتيازات طبقة الأعيان أو الحرب الخاطم ،
باحتمارها أغلب مقاعد اللجان الرسمية المختصة ، وما ترتب
على ذلك من حصولهم على أعلى المبالغ في ميزاتيات
المقتنيات ، وعلى فرص تمثيل مصر في المعارض الدولية ...
ونالهم مع ذلك حقنوا لمصر جائزة واحدة ، أو حتى لفنوا
انتباه ناقد متوسط القيمة في عامود بإحدى الجرائد
الأفريقية ! .

وقد عمل هذا (الحزب أو الائتلاف الحزبي المنظم)
دائما على الحيلولة دون دخول وجوه جديدة أو اتجاهات

فنية معارضة أو ناقد فني يحظى باحترام الفنانين ... وهو
وضع كلما زادت شكوى القاعدة منه كان الرد من
أعضاء اللجان (الحزبية) مجنبد من التحدى ، أو بتميز
أنفسهم بالقطع السميثة ! .. ولعل آخر مثالين على
ذلك : ما أحدث بمعرض صالون القاهرة السنوي بدار
الأوبرا ، حيث اختصت لجنة المقتنيات أعضائها
المعارضين — أو أعضاء اللجنة الأم — بأكثر فرص
الاقتناء ! .. أما المثل الآخر فهو ترشيحات الفنانين
للمعارض الدولية الأخيرة ، التي تضمنت — كالعادة —
أسماء نفس أعضاء لجنة الترشيح |

وينبئ أن أثره إلى أن هذه الظاهرة لا تنطبق على كل
أصحاب الدكتوراه ، فهناك من بينهم من يتم تجاهلهم مثل
أغلبية الفنانين ، ومن هؤلاء كثير من الأسماء التي ذكرها
منذ قليل .. كما ينبئ أن أوضح أنه ليس ميثا أو غير
كيفء كل من حصل على عضوية اللجان ، لكن العروة
بالقاعدة ، وهي — أساسا — تخضع لوضع خاطيء ،
يسمح لبعض المدّثرين على القفز إلى مقاعد اللجان بمزاولة
لعبة القفز أو التسلل ، متلوعين بمراكز الضغط الشللية
حيناً ، وبالألقاب الأكاديمية حيناً آخر — وبالمناصب
الرسمية ، أو بركن أسبوعي للدعاية بإحدى الصحف ،
حيناً ثالثا ... ولأنك أن هناك من العناصر الجيدة داخل
هذه اللجان من تشوّه صورته نتيجة للوضع العام
الخاطيء ، ونتيجة لسليبيتهم في تصحيح مسار اللجان ...
هذا الوضع ينبع من ازدواجية القائمة بين هيكل وزارة
الثقافة وبين ما يسمى بالمجلس الأعلى للثقافة (أحد موارث
النظام السادى) وهو في حكم الملقى عمليا ، ويتسمى إليه
هذه اللجان شكلا ، أما موضوعيا فهي كيانات ملبقة
بالوزارة يتم تعيين رئيسها وأعضائها من مكتب وزير
الثقافة ، دون الرجوع إلى نضج الحياة الثقافية بفنانها
ونقادها ... وهو وضع يعلم الوزير الفنان فاروق حسيني
جيّدا مدى عظمته وإساءته ، ليس فقط إلى الفنانين
والأدباء ، بل إلى شخصيا ، بعد أن أبلغته المنظمات
الجماعية للفنانين (وعلى رأسها النقابة) ومؤتمراتهم التي
حضرها بنفسه — بخطورة الوضع مرارا ، ووعدهم بتغييره ،

على أساس الأخذ في الاعتبار رغبات القاعلة العرضية
فمن يمتلأ عبر قنواتها الشرعية ، مثل النقابة والجمعيات
الفنية ... الا أن المدهش هو أن قرار الوزير يصدر في
النهاية معتمداً قرار تشكيل اللجنة بنفس الأسماء !

• من الأقاليم يزحفون !

أما الجديد الآخر في هذا الموسم — إضافة الى زحف
الشباب — فهو زحف عدد من الفنانين بالأقاليم ليعرضوا
بالقاهرة ، بعد أن غيبتهم في الظل المركزية الظلمة
بالعاصمة ، وحرمتهم من الأضواء والأعلام والتقد والمقتنيات
لمتحف الدولة والترشيح للمعارض الدولية أعواماً طويلة .

وإذا أخرجنا من هذا الإطار فنانى الاسكندرية ، لأهم
عرفوا كيف يفرضون وجودهم وبالتالي بعض حقوقهم ،
نسوق نجد أن فنانى الأقاليم الذين أعيتهم قد جاءوا من
أسبوط وكفر الشيخ والمنصورة ومنها ، مصممين على كسر
حواجر العزلة والنسيان والمفروضة عليهم ، وإثبات أحقيتهم
بالحصول على مكان تحت الشمس ... لم يدهم أحد
للمجيء ، لم يتكفل أحد بنقل لوحاتهم وقائليهم ، بل
تجهضوا هم هذه المشقة ، وربما دفعوا لإجبار قاعات أتاليه
القاهرة من جيوبهم ، وربما تحمل المركز القومى للفنون
التشكيلية طبع كاتالوجات ودعوات معارضهم مشكوراً ..
لكن الذى لاشك فيه أنهم خلقوا دوائر حوار جديد ،
شارك فيه الجمهور والفنانون في كل اعة عرضوا بها .

• أول هؤلاء الفرسان هو محمود سليمان .. القادم
من القوصية بمحافظة أسبوط ، وأقيم معرضه بقاعة سراى
النصر بالجيزة ... إنه صوت مدهش مدهش .. عود غيل
من الزمان ، لا يماهى أحداً أو مدرسة أو اتجاه ، لكنه
يملك في حيوة وأنت تحاول أن تتذكر بلا جدوى من
يشبه ؟ .. ويقسم لك أنه لم يطلع على كتاب في مدارس
الفن الحديث حيث لا توجد .. على امتداد الصعيد كله
مكتبة عامة بها مثل هذه الكتب . ولم يتفر لديه يوماً عن
كتاب .. إنه يجمع بين التجهد وخصوصية البقية .. في
خطوطه المشوقة الممتدة للمقاطعة ، التي ترشح بظلال
غامضة ، مايوحي بمركبة الريح المتدفقة في فروع المراكب

وهي تحوض نهر النيل .. حين يعزوه عن الألوان كى يرسم
— وكثيراً ما يحدث ذلك — يلجأ إلى تفل الشاى ورماد
السجائر ، ويجهل من مزيجهما ملداً سحرها متوهجا
لرسم ، مثل صانع الأحجية الذى « يخافى » الجن !..

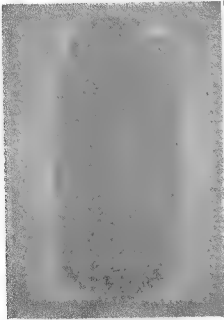
• ومن أسبوط أيضاً يأتيان معرض آخر لحلمة فرسان
يعرضون بأتاليه القاهرة : هم سعد زغلول وبخيت فراج
ومجدى الجوهري ومحمود النسر وعبد الناصر نعمان ..
وتتراوح أعمالهم بين أواسط الخمسينات (بخيت
فراج) .. وبين أواخر العشرينات (عبد الناصر) .. كما
تترواح أعمالهم بين الانحراف وبين الغواية ، بين الدراسة
الأكاديمية بكليات الفنون وبين الإبداع النابع من فطرة
نقية ، بين محاكاة الطبيعة والواقع وبين التأمل الكوني
الزاهد . إن كلا منهم احتفظ بشخصيته المنفردة وتأثر
بطابع البيئة المحلية بشكل أو بآخر .. ولعل أهم ماحققه
المعرض بالنسبة لهم أنه أعاد الثقة إليهم في الاستمرار في
النشاط الفنى ، بعد أن يس بعضهم وهجر فرش وألوانه
متضرعاً لطمع حياته اليومية .

• ومن هنا يأتيان المثال على حييش (الذى انضم
مؤخراً الى نادى الكتانية) بمجموعة من المنحوتات الخشبية
المفصصة بالحرارة وروح البقية ونكهة « الائتلاف » التى تذكرنا
بعبق الستينات ... تمر تماثله عن صمود أطفال
الحجارة ، وعن ملمس البقية الرفيعة الخشنة ، وعن شوق
الانسان الى الحرية واستمساكه بالأرض « بالمقاومة » يمس فيه
من الروح السحرة في الفن الزماني قدر ما فيه من الروح
الشعبية في الخواصات ، متمتلاً في الوقت نفسه بعض
سمات الفن المصرى القديم ...

وإذا كان على حييش قد حرص على أن يؤكد في دليل
معرضه انتاءه الى هيئة التدريس (التى ناضل عشر سنوات
حتى حصل على الدكتوراه من أجلها) ، فإن إهداءه
المعرض « إلى مصر وطناً للحرية والأشتركية والوحدة » وإلى
روح الزعيم الخالد جمال عبد الناصر .. يكشف جلوه
انتمائه الحقيقي !



من معرض السيد عيده سليم - كفر الشيخ

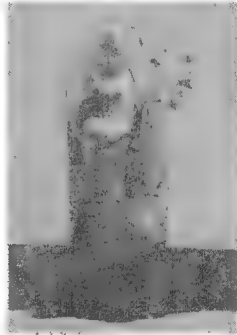


● عمل خزفي من معرض محمد ملود

وبضيف سابع الى تلك ألوانك النادرة ، ماحققه من
خبرة تشكيبية على مدار السنين ، وقد تبلورت في رؤية
تقنية لمجتمع يتحدر في سنوات الانفتاح حتى يباع
الإنسان فيه ويشترى ، وهكذا تبلور الرمز — من خلال
الشكل — في لوحاته ، ليصبح جسد المرأة مرادفا
للجنس الذي قلم في الميدان ثمنا لعصر الانفتاح ،
وليصبح اشارات المرور رمزا للسلطة والنظام ، وينسج
من هذا كله لوحة سورالية للشارع المصري ، الذي
يبدو فيه الناس منساقين باختيارهم كالمغبيين ، وفق
اتجاهات الأسهم المرسومة لهم .. ولكن بين الحين والحين
تصدعهم — أو تصدعنا نحن — صور فوتوغرافية يلصقها
الفنان على رأس الشارع اللامبالي ، التقطت من مظاهر
عارمة ، تفيقنا على ذكرى ١٨ ، ١٩ يناير ١٩٧٧ .



● سلام هي حتى مطلع الفجر: (عزف) من معرض محمد الشعراوي



● عمل عزف من معرض صالح على

أسلوب خاص يستتقنه من ركاب المؤثرات الأوروبية ..
والحق أنه فنان ينتمى الى مزاج الباحث الذي يفضل
دائما الطريق الصعب ، وليس من النوع الذي يفرح
بالعنور على قالب سهل التكرار (كالملوحة المسجلة)
طلبا للتصنيق السريع .

وكل ثقة بأنه سيحصل عليه ، طالما امتلك هذا
الصدق .

إن لوحات ساح الموعنى ليست — بالقطع —
منشورات سياسية على هذا النحو ، بل على العكس ،
فإنها نسيج تشكيل ودرامى مركب وغامض ، تتداخل
فيه التأثيرات والاتجاهات الأسلوبية المتعارضة ، ولعل
هذا نفسه هو ما يحياها ، حيث لم يتبلور بعد للفنان

• الغزاة المشتعلة :

والمعرض الثالث للفنان السيد القماش ، وأقامة في مارس بالمركز الثقافي الاسباني بالقاهرة ، وكل لوحاته رسوم بالحبر الأسود والبنى .. إنها رؤى حلمية كابوسية خائفة ، وإن كانت توجع بروح شعرية رقيقة .. وهى تنف على الحافة بين السورية وبين فن الاحتجاج دوما شعارات .. إن الفنان يواجه طغيان السلطة دون تحديد لماهية السلطة ، إنه يستنهض بداعله غزوة الرؤى والذكريات ، ويجترى على منطق الأشياء والعلاقات الوضعية الثابتة ويهدد ترتيبها وفق منطق خيالى غير مأروف في الطبيعة ، فأتى غير تعبر عن ذروة للأساسة الانسانية ، التى يكون الانسان البسيط وقودا لها وهو غير مسئول عنها ...

إن لوحات القماش تجسد عجز هذا الانسان عن تحقيق إرادته وحرية ، حتى يتحول الى موهاء حية أو تمثال أعرج ، إن حريقه تصبح كاساً من دم الشهداء يشربها مشعل الحروب . فى إحدى لوحاته نرى كيف يغرق فى هذه الكأس طائر على مائدة المؤتمرات الميكانيكية وإحدى أرجلها مفروشة فى جسد طائر آخر ، وفى لوحة أخرى يرى حصاناً يتربع متصلاً منصة اجتماعات ، ورجلاً التفت رؤوسهم بالأربطة والكمادات ، مصلوبين فوق جدران عالية وغزاة تحترق على قمم الجبال ...

إن هذه الغزاة المشتعلة سوف تظل سوطاً يلهب الضمائر ، ودعوة ملحة لإنقاذ الراءة .

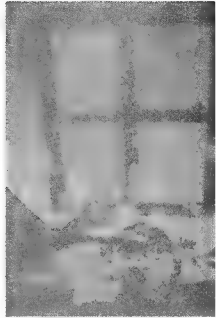
هذه المعارض الثلاثة تثبت أمرين : الأول هو أن الفن الصادق يمكن أن يصل الى هدفه دون انهار الخامات المركبة والألعاب الصنعة ، ولو اقتصر على ريشة ودواة حبر ، والثانى أنه لا تناقض بين تعبير الفنان عن قضية نضالية أو إنسانية ، وبين تحقيق رؤية جمالية حديثة يواكب بها روح العصر ... وهما أمران — على يداهما — غالبا عن أفق الحركة الفنية .

• الحلم فوق مدينة الأشباح :

وفى نطاق روح البساطة والصدق التى ألتصتها بصعوبة فى معارض الموسم ، كان معرض الفنان سيد محمد سيد ، إن رؤيته الفنية تبدأ من تسجيل الطبيعة بعين شغوفة بالتقاط التفاصيل الواقعية ، ورصد تأثير الضوء على ملابس الجدران الطينية ، لينتج الى عالم من الخيال الأسطوري ، وكأنه ينقلنا الى مدينة الأشباح ، مدينة كانت توجع بالحياة لكن أهلها هجرها منذ لحظات . وبالرغم من انبعاجات وتنوعات ملابس الطين على الجدران البدائية التى صنعتها أيدي الفقراء فى واحة سيوة ، والتى يغرم الفنان بإبرازها ، فإن الضوء الأبيض الناصع يكاد يطفى الألوان الساخنة فى أغلب اللوحات ، لتوحى بعالم ينسج فى ضوء شفاف مصبى يقارب جو الحلم ... إن هذا الضوء هو الذى ارتقى بالمعرض من إطار الرؤية التسجيلية ، الى آفاق الرؤية الشاعرية والدرامية .

• وعلى منظومة (الواقع — الحلم) قدم لنا يسرى حسن فى معرضه السادس نفس رؤاه الميتافيزيقية التى عرف بها منذ بداية رحلته ، فى مزج من الحلم والأسطورة ، من الماضى والحاضر ، من صلابة الواقع ودلالات البيئة الجغرافية والحضارية ، ومن أطياف الخيال المحملة بالرموز ،

أدأه أقرب الى الأداء الكلاسيكى والسوريالى الذى يتركنا « بسلفادور دالى » ، وأحيانا « بدى كريكو » ، لكنه — على عكس السوريباليين الكلاسيكيين — ينقل مركز الثقل فى اللوحة من الأرض الى الفضاء ، فيحله من مجرد فراغ خلقى الى مسرح كوني ، بمشخصاته ورؤاه الغريبة ، تسيطر على عالمه ثلاثة ألوان رئيسية : الأزرق والأسود والأحمر ، مضفية طابع الصراع للمأساوى . وقد أصبح للألوان فى أعماله الأخيرة حضورها الجمالى المبهج كمساحات فى حد ذاتها ، بعد أن كانت الألوان فى أعماله السابقة خادمة للموضوع .. وربما أضحف هذا الأبهار من قوة التراجيديا



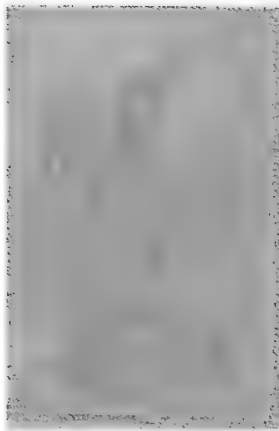
• نافذة على الشارع - بصرى حـسن



• تكهن - صلاح المـلـحـي

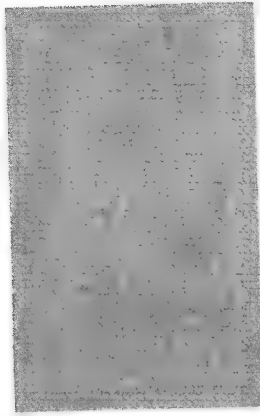


• من معرض لنادي أسبوط - منعد زغلول



• البيت المهجور — سيد محمد عبد





• من معرض مدوح نعيمان - فلوح المراكب

• وردة الطين الوحشية :

شهد هذا الموسم صموعة في فن الخزف .. إذ افتتح متحف الخزف ليل هرويش بسقارة ، وهو تجربة فريدة لفنان بمصر والشرق الأوسط. يقيم لنفسه متحفا وهو في خريف شبابه متجدد العطاء .. لكن قد يبرر له ذلك مؤهله المتميزة التي استحضرت أنقى مآلى الفنون الحضارية من « فورم » ، وأرق ما فى الخزف الحديث من صنعة والتكامل وأغنى ما يملكه هو من خيال ... وأقام محمد مندور معرضه بقاعة السلام بالاشتراك مع المصور السكندري فاروق وهبة ، فحققا تزاوجا ذكيا بين وسيطين مختلفين ، لكن جمعهما هدف واحد : هو استحضار حسن فرعونى أصيل ، وصل اليه مندور بسلسلة وبلاغة تلقائية ، وتعلم فى الطريق اليه فاروق بتعمده وتكلفه الوصول اليه ، فوقع أسنونا للصنعة الجوفاء .

الشعرية في لوحاته ، لكننا مازلنا نستشعر فوق مساحاته الصحراوية جو « الأرض الخراب » لإليوت ، وكثروا مانلتقى فوقها بتفاحة وحشية مشعة ، أو بيضة جحرية هائلة ، أو مجلدع شجرة جرداء الى جوار مقبرة مجهولة .. أما سماؤه اللازوردية فيمتلكها هرم بالورى يستجمع السحب الخريفية ، أو فواقع بحيرة خرافية .

يبدو الموت طيفا غيما على عائله ، يتسلل أحيانا من وراء أفتحة سوداء أو ذهبية ، لكن اللون الأحمر القاني ، الذى اتخذ مكانه بقوة فى أعماله الأخيرة ، يعطى دلالة للمقاومة والصراع تعبيرا عن الحياة .

وبالرغم من تشابه أعماله يبنى مع بعض السوريين ، فإن الهواجس الميتافيزيقية فى تسجيح أعماله لا تكف عن طرح الأسئلة ، نحو مزيد من القلق الوجودى .

وأقام الخزاف محمد الشعراوي معرضه بقاعة
الدبلوماسيين ، فأعاد ترتيلاته الصوفية على موسيقى
الحروف العربية ، مستخدماً حبال الطين في تجسيد إيقاع
ذى طبقات صوتية متعددة .

وبعد ...

كنت أود أن يتضمن هذا الاستعراض أهم
المهرجانات التشكيلية خاصة بينالي القاهرة الدولي الرابع
الذى بدأ به الموسم ، والاحتفال بالذكرى الثوية لميلاد
الفنان محمد ناجي — مؤسس فن التصوير الحديث في
مصر — الذى انتهى به الموسم ، كما كنت أود التعليق على
عدد من المشاركات الفنية الجماعية ، مثل المعرض العام
وصالونات الجمعيات الفنية الثلاث (أتيليه القاهرة —
الأهلية للفنون — محبي الفنون) التى توالى على مدار
العام ، وأذكر ما لها وما عليها (هو كثير) ... هذا الى
جانب أهم حدث في الحركة الفنية في ربع القرن
الأخير ، وهو المؤتمر العام الأول للفنانين التشكيليين ،
الذى أقامه نقابهم بيد ، وأجهضت نتائجه باليد
الأخرى !

لكن هذا كله يحتاج الى مقال آخر ، أرجو أن أجد
الحماس لكتابته ، فما أكل ما يطفىء بياض هذا
الحماس !

لكن هذا العام بالنسبة للخزف كان في رأيي عام
المرأة ، لقد شهدت القاهرة عدة معارض لفنانات حاولن
تثبيت أقدامهن عاما بعد عاما ، في مضمار يسيطر عليه
فنانون ذوو باع طويل .. وأذكر بنهن الفنانات أمينة
عبيد ، مرفت السويهي ، فاطمة عباس ، زينب سالم .
وتستوقفنا تجربة زينب سالم بلغتها البنائية المتحررة من
المظاهر الفلكورية أو السياحية المستهلكة ، وقدرتها على
تحقيق أشكال متنامية متفتحة مثل الورود في جزئها
العلوى ، بينما حققت في الجزء السفلي أشكالا متأكلة
توحى بأنها حدثت بفعل غر الأمواج في الصخر على
مدى ملايين السنين ، فأضفت بذلك ملمعا بدائيا
مشحونا بالوتر ، يتناقص مع ملمس الوردة المتفتحة ،
فتبدو أقرب الى المنحوتات التعبيرية ، إنها وردة الطين
الوحشية تتلفق من بين طبقات جيولوجية لاقرار لها !

الجائزة للإنسانية

في مهرجان موسكو السينائي

السادس عشر

أحمد يوسف

لكنه كان أيضاً تأكيداً على أن مهرجان موسكو يحاول تحقيق توازن دقيق بين سياسة المصارحة والمكاشفة من ناحية ، والفنك بطابعه الانساني الأصيل من ناحية أخرى . فقد ظل هذا الفيلم ممدداً من العرض داخل الاتحاد السوفيتي طوال التسعة وأربعين عاماً الماضية ، وذلك لأن السلطات السوفيتية (كانت) ترى أن الفيلم يحتل ظاهرة النازية الى نوع من ممارسة الاضطهاد لليهود وهو الاختزال الذي يفشل بالفعل في تحليل النازية على أنها — في جوهرها — فلسفة وسياسة عنصرية تعبر عن أزمة عميقة وطاحنة في تطور الفكر والنظام الرأسمالي .

ومع ذلك فإن فيلم شابلن لا يزعم أنه يقدم تحليلاً للنازية ، لكنه في الحقيقة سخية مريرة منها ، ومن كل الأنظمة السياسية التي تخلق مثل هذا « الديكتاتور العظيم » ، الذي يسميه الفيلم هينكل — إشارة الى هتلر — ديكتاتور إقليم تورمانيا — إشارة الى ألمانيا .

كما لا يمكن اتهام فيلم شابلن بالهزعة الصهيونية ، إذ أن حيكته الرئيسية تقوم على أنه لا يمكن الإقرار بأي تمييز عنصري أو عرق بين اليهود والأخيار . فبطله (الذي يقترب كثيراً من شخصية الصعلوك الشهير عند شابلن وإن لم يتطابق معه تماماً) جندي ، غير يهودي ، يفقد ذاكرته في

على الرغم من الخطاب القصير الذي ألقاه الكسندر كامشالوف في افتتاح مهرجان موسكو السينائي السادس عشر (٨ يوليو — ١٨ يوليو ١٩٨٩) ، والذي أعلن فيه كمدير للمهرجان إلغاء شعار المهرجان الرسمي الذي عقدت تحت ظله المهرجانات الخمسة عشر الماضية ، طوال ثلاثين عاماً ، وهو « من أجل الإنسانية في الفن السينائي ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » ، على الرغم من ذلك لم يستطع مهرجان موسكو — في جوهره — أن يتخلى عن مضمون هذا الشعار .

لقد برزت ادارة المهرجان قرارها بإلغاء شعاره بالرغبة في الانحاء بمناخ (ديموقراطي) يسمح لجميع الأصوات أن تسمع ، حتى تلك الأصوات المعارضة والناقدة ، بل أيضاً الأصوات المعادية للاشتراكية في بعض الأفلام . لكن ذلك (الافتتاح) لم يشكل — رغم بريقه اللثير للدهشة والخطاف للأبصار — عقبة في أن يكون الصوت الأقوى ، والأعمق ، للأفلام التي تنفض بالإنسانية والسلام والصداقة بين الشعوب ، وأن تذهب جوائز المهرجان لتلك الأفلام دون غيرها .

ولقد كان عرض فيلم « الديكتاتور العظيم » (١٩٤٠) لشابلن شابلن في ليلة الافتتاح مفاجأة حقيقية للجميع ،

تقتصر كلمات الانسانية والسلام على خطاب الحلاق الفقير - ولكنها ترددت في عدد من الأفلام الهامة التي عرضت في المهرجان داخل المسابقة وخارجها ، واكتسبت اعجاب الجماهير ، وذهبت اليها لجنة التحكيم الرسمية .

فذهبت الجائزة الذهبية - بجدارة - الى الفيلم الكوميدي الإيطالي « سارقو النجفات » للمخرج موريديو نيكيتي ، وهو الفيلم الذي امتزجت فيه الكوميديا بالمرارة الشديدة ، وهذا أن يخرج نيكيتي - الذي اشترك أيضا بالتمثيل وكتابة السيناريو - يمثل مزيجاً ذا مذاق خاص من رواد الواقعية الإيطالية ، وبراندللو ، وفيليني معاً .

ويختار نيكيتي قالب الفيلم داخل الفيلم ، فهناك مخرج يحاول أن يعرض في التلفزيون فيلمه « سارقو النجفات » (وكما يبدو واضحاً ، فهو محاكاة لفيلم فيتودري دي سيكا الشهير « سارقو الدراجات » خاصة وأن هناك جناساً لفظياً بين عنواني الفيلمين بالانجليزية) . لكن المخرج - في الفيلم داخل الفيلم - تقابله صعوبات عديدة خلال عرض فيلمه على الهواء ، يكون من بينها الاعلانات التجارية عن البضائع الاستهلاكية على الطبقة الامريكية ، والتي تتدخل في أحداث فيلمه على نحو يحمل مفارقات ساخرة .

وبينا نرى - بالألوان - أسرة ايطالية برجوانية معاصرة وهي تشاهد بملل ودون اهتمام حقيقى الفيلم المعروض على شاشة التلفزيون - بالأبيض والأسود - لنحظ على الفور ذلك التناقض بين شطط العيش الذي عانته الأسرة الإيطالية في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والوفرة السوقية التي تحيا فيها الأسرة الإيطالية اليوم ، وكأنها إشارة مريرة من صانع الفيلم الى تلك القيمة التي انتهت إليها رحلة بناء الوطن الذي دمّره الطاحنة .

وعلى الرغم من أن « سارقو النجفات » يثير - عند بداية الفيلم - دهشة عميقة بتلك القدرة على محاكاة « سارقو الدراجات » ، فإنه يثير دهشة أكثر عمقاً عندما يبدأ في الاختلاف عنه ، فالفيلم القديم يصور رجلاً يعاني من البطالة ، يجد بعد قدر كبير من المعاناة عملاً

الحرب ، ويغير قدامه - بالصنعة - الى العيش كحلاق بسيط فقير في حي اليهود . لكن هذا الحلاق يحمل شيئاً كبيراً مع الديكتاتور هينكل ، إلا أن شابلن لا يستخدم هذا التشابه على النحو الذي تستخدمه الأفلام الكوميدية في العادة لخلق المصادفات والمفارقات التي تمثل الحكمة الرئيسية لمثل هذه الأفلام . ومع ذلك فإن مغزاه الدرامي يتحقق في نهاية الفيلم عندما يكون هذا التشابه سبباً في وقوف الحلاق الفقير مكان الديكتاتور العظيم ، ليلقى خطاباً سياسياً . وبدلاً من أن يتحدث عن الحرب - كما هو متوقع من الديكتاتور - يتحدث الحلاف ، باسم شابلن ، عن التضال ضد الطغاة داخل الوطن ، وعن المساواة بين البشر ، لأرق بين يهود وأغيار ، أو بين يبيض وسود . بحيث بدأ أن ذلك الخطاب الذي ينتهى به الفيلم وكأنه يؤكد من جديد على الشعار الذي ألفته ادارة المهرجان ، حول الانسانية والسلام والصداقة بين الشعوب .

ولكن « الديكتاتور العظيم » هو أول أفلام شابلن الناطقة ، فإنه يعتمه أحياناً بعض البطء من ابتاعه عندما يستغرق في الحوار .. عندها تفقد الحركة والإيماءة ذلك السحر الخاص الذي يميز كل أفلام شابلن الصامتة السابقة ، لكن مشاهد أخرى تظل محظوظة بقدرة شابلن الساحرة على تصميم الحركة وكأنها رقصة باليه حقيقية ، مثل مشهد الديكتاتور يقص لاهياً ببالونة على شكل الكرة الأرضية حتى تنفجر منه فيكى كالأطفال ؛ أو مشهد الحلاق وهو يخلق ذقن أحد الزائين على موسيقى الرايوديو المجرية الثانية ليراز . بل إن عقيدة شابلن الانسانية امتدت الى شريط الصوت عندما جعل كلمات الديكتاتور تتحول الى حشرات صوتية ، بحيث تبدو خطابات الملتبة فارغة من المعنى .

لم يقتصر وجود شابلن على فيلمه الذي عرض في ليلة الافتتاح ، لكنه كان موجوداً في كل مكان . في صور السيلوف التي رسمت له بصماته وبقعته الشهيرتين . كما لم

الحياة الحقيقية والفن ، وكأنه يتوقع أن يكون الفيلم صرخة في واد . ففي المشهد الأخير ، نرى مخرج الفيلم — داخل الفيلم — محبوباً داخل شاشة التلفزيون ، ينصرف عنه أفراد الأسرة الارجوانية المعاصرة واحداً بعد الآخر ، ويظل يصرخ فيهم لكي يخرجوه ، حتى تأق ربة المنزل حوث أن تسمعه ، وتلق عليه جهاز التلفزيون ، ليظل حبيساً بداخله الى الأبد .

وعلى الرغم من أن نيكيتي يعمل ظلالاً من فيليني ، إلا أنه لا يهوى مثله للآبار البصري الخالص ، أو التعبير الشعري المكثف ، أو التفلسف والرغبة في التعبير عن الذات . لكن موريسو نيكيتي يهرق عن انهاء حقيقي وملئ بمقتضايا إيطاليا المعاصرة ، وبقتضايا الانسانية ، مما يجعله جديراً بالجائزة الذهبية لمهرجان رفع طوال الأعوام الماضية شعار: « من أجل الانسانية في الفن السينمائي » .

كان من الصعب ألا تذهب أى جائزة للفيلم السوفيتي الوحيد الذى عرض داخل المسابقة الرسمية ، وهو فيلم « زائر المتحف » للمخرج كونستانتين لوباشانسكي . ومنذ الوهلة الأولى يتأكد الاحساس بأن هذا الفيلم ليس إلا امتداداً لعالم فيلمه السابق « خطابات من رجل ميت » (١٩٨٦) . فالفيليمان — كليهما — يدوران حول عالم البشرية التى تحولت الى حطام فى أعقاب حرب ذرية شاملة . لكن « زائر المتحف » يأق على عكس « خطابات من رجل ميت » الذى تميز بشخصياته العديدة ، والدراما الكامنة تحت سطح الحياة الكفية التى يحياها الأحياء الموتى فى الاتفاق هرباً من الاشعاع الذري . إن « زائر المتحف » يبدو أشبه بونولوج لآثرى فيه سوى بطله الوحيد يطوف فى (متحف) الخفريات البشرية التى استطاعت أن تنجو من الموت فى الحرب الذرية ، لكنها أصبحت مشوهة الى حد البشاعة . إن أشباه البشر هؤلاء يصنعون من بطل الفيلم مسيحاً مخلصاً جديداً ، فى الوقت الذى لا يجد هو

يلزم له شراء دراجة ، فيبيع ملايات سريه لكي يتمكن من شرائها ، لكن دراجته تسرق منه ، فيجد نفسه مضطراً لسرقة دراجة أخرى مما يعرضه للمهانة أمام طفله الصغير . لكن بطل الفيلم الجديد ، وبسبب إلحاح زوجته وعييدها بترك المنزل ، يضطر لسرقة نجفة من المصنع الذى يعمل به ، ويسير بها على دراجته فى محاذاة النهر . وفجأة ، يتوقف ارسال الفيلم على شاشة التلفزيون لتبدأ فقرة اعلانية ملونة ، نرى فيها فتاة أمريكية شقراء بملايس السباحة — التى تظل بها طوال الفيلم — تفوس فى حمام السباحة لكنها لا تنطفئ ، لنفاجاً بها وهى تصرخ تطلب النجدة من النورق فى النهر الذى يسير بجواره الزوج حاملاً نجفته المسروقة . ويتقدما الزوج ، ويخرجها من النهر ، ليراها ملونة على خلفية كاملة من الأبيض والأسود . لكن عندما يحلف الرجل جسدها يتحول الجزء الذى تم تحفيقة الى الأبيض والأسود ، لكي تصبح فى نهاية المشهد جزءاً من عالم الفيلم القديم !

وبعداً من تلك اللحظة ، يتداخل العالمان : العالم الواقعي الحقيقي الذى ينتمى الى عصر مضى ، وعالم الزيف الاعلان المعاصر . وترفض الزوجة الاستمرار مع زوجها بعد أن أصبحت الفتاة الأمريكية تشاركهما حياتهما . وعندما يحاول الزوج اقتاع زوجته براءته ، ويذهب بها الى حافة النهر حيث أنقذ الفتاة الأمريكية من الغرق ، تلقى الزوجة بنفسها الى النهر محاولة الانتحار ، لتخرج بدورها فى عالم الاعلانات ، ملونة داخل غسالة أوتوماتيكية .

وبقدر ما يؤثر الفيلم من المتعة ، فإن روح الميت ، والمرارة ، والسحرية من الذات ، تسرى فى أعماقه . وتظل طوال الفيلم تسأل نفسك : هل دفعت إيطاليا ثمناً باهظاً فى أعقاب الحرب العالمية الثانية لكي تضيق ماضى عليه اليوم : تلتقي دائماً بين الماضى والحاضر ، الدين والجسد ، القومية الايطالية والنزعة الأمريكية ؟ وينتهى الفيلم بالتأكيد على تناقض أكثر حدة ، بين

المباشر ، ومشاهد العودة الى الماضي ، ومن خلال أداء مذهل لبطله جاك نيكولسون وميريل ستريب ، فإن الفيلم يقدم صورة شديدة الواقعية — تتسم بالنزعة الطبيعية في بعض الأحيان — تصدم المتفرج العادي وتنتصف تصويره التقليدي عن أمريكا ، واحة الحرية ، وملاذ الانسانية !

ذهبت جائزة أفضل ممثلة الى كاتج سوس- يون عن الفيلم الكوري الجنوبي « الصعود » أو « التسامي » من إخراج ايم - ب - كون — تيك . ويدور الفيلم حول قصة فتاة تتنازعها الرغبة في الحياة من ناحية ، والتسامي الروحي من ناحية أخرى . ويعتمد الفيلم هذا الصراع في اضطراب الفتاة — التي لم تكن قد نضجت بما فيه الكفاية بعد لكي تواجه الحياة — الى الدخول في سلك الرأعيات البوذيات ، حيث يكون عليها أن عبّر العالم ، وأن تعاهد من أجل (التسامي) أو التحول إلى النيرفانا ، الروح الخالصة . لكن الفتاة لا تستطيع — بفطرتها الطبيعية البسيطة والانسانية — أن تهرب من العالم ، أو بالأحرى أن تهرب من مسئوليتها تجاه العالم ، فتحدد المساعدة لرجل قابلته بالقرب من الدير ، ويكون جزاؤها أن تطردها وليست الرأعيات ، لتعود الى العالم من جديد ، حيث يكون عليها أن تعيش فيه في أحوال الحياة اليومية ومآسها .

ويضفي الفيلم على ذلك الصراع بين الروح والجسد ظلالاً سياسية ، فيجعلها أيضاً صراعاً بين كوريا الماضي المثقلة بالتراث البوذي ، وكوريا الحاضر التي تعيش فترة غليان تاريخية . فالفيلم يحيل خلفية الأحداث تحتشد ببعض التفاصيل الصغيرة التي تشير الى اللحظة المعاصرة : دورة سول الأولمبية ، والمظاهرات الطلابية التي تقابلها قوات البوليس بالقمع والبطش . وعلى الرغم من أن الفيلم يبدو أحياناً وكأنه يحاول أن يقول كل شيء عن كل شيء ، دون أن ينتج في ذلك بالطبع ، أو كأنه يسمى لاجهار من خلال الجمع بين التفاصيل

ذاته الخلاص لنفسه ، وينتهي الفيلم بمشهد طويل ، يستمر عشرة دقائق كاملة ، ودون قطع واحد ، يسير فيه البطل بطيء شديد من مقدمة الكادر الى أعماقه ، حيث تظهر الشمس في أقصى الأفق ، وهو يناجي الله أن يحلّص البشرية من الدمار .

لقد اتسمت النزعة (الانسانية) في « زائر المتحف » بعلمه المغلق ، وإيقاعه البطيء ، وألوانه الحمراء الفاتحة — اتسمت بالتأمل المتأفك والمعدية الطاغية ، وهي الملاح التي كان من الصعب — في السنوات السابقة على سياسة الجلاسنوست — أن تراها في الأفلام السوفيتية .

وينبأ بخائر « زائر المتحف » أن ينزل الى الجحيم ، في نوع من الخيال العلمي السوداوي ، فإن الفيلم الأمريكي « عش من حديد » قد اختار العودة الى جحيم من نوع آخر ، الى فترة الثلاثينات ، في ذروة الأزمة الطاسنة التي عاشها العالم الرأسمالي .

ويتناول الفيلم — الذي أخرجه ميكور باينيكو صاحب فيلم « قبلة للزأمة التنكيوت » — ذلك القطاع الكبير من المثبذين والمهانين والفقراء الذين يفرزهم المجتمع الرأسمالي ، فيجعلهم يعيشون كالأعشاب الضعيفة المتكسرة والمهملة ، على حافة المجتمع ، في مدن يقيمونها من عربات السكك الحديدية القديمة ، يقضون فيها أيامهم وليالهم ، يمارسون الحياة والموت ، الجنس والقتل ، بأشبع ماعرفته الانسانية من صور .

وفي الحقيقة أن قيمة الفيلم الحقيقية تنبع من أنه يكشف عن جوهر التناقض في العالم الرأسمالي جسداً في أزمة الثلاثينات ، وذلك حين يشير الى أنه على الرغم من أن المجتمع الأمريكي كان قد بدأ بالفعل — في الفترة التي يصورها الفيلم عام ١٩٣٨ — في أن يغيث من أزمته ، فإنه ظل يرفض الفقراء ، ويبذلهم ، وكأنه يحفظ بهم في (متحف) لكي يكمل صورة عائله الرأسمالي (الحر) !

ومن خلال البناء الفيلمي الذي يجمع بين السرد

الفولكلورية ، والدينية البوذية ، والميلودراما ، والقضايا السياسية ، على الرغم من ذلك كله ، فإنه قد نجح إلى حد كبير في التعبير عن قضيته الانسانية الأساسية بمصق وحرارة بالغين .

لكن تلك الحرارة بالتحديد هي ما فقدته الفيلم الفنلندي « آريل » فخرجه أكي كاويسماكي ، وهو الفيلم الذي فاز بطله تيورو باجلا بجائزة أفضل ممثل . وفي الحقيقة أنه لم يكن لهذا الفوز ما يبرره ، خاصة وأن المعالجة الدرامية للفيلم لم تكن تتيح لأي ممثل أن يبرز مواهبه ، فهي معالجة شديدة البرود والحياء والمباشرة والقتريعية لقصة شاب دخل السجن جرمية لم يقرها ، ويقرر الحرب مع رفيق زواجه ، وعلى حين ينجح البطل في الحرب على سفينة شحن يضائع تدعى آريل ، وتلمحق به امرأة كان قد قابلها بالصلفة قبل إلقاء القبض عليه ، فإن الصديق - كالعادة في مثل تلك الأفلام - يموت مضحياً من أجله .

وتحتاج الفيلم تماماً أن يؤكد على دوافع الشخصيات ، أو حتى الظروف الاجتماعية التي تعيش فيها ، مما يؤدي إلى انقراض المتفرج . للتصايف مع الشخصيات أو التفاعل مع الأحداث . ولعل أطرف تعليق على الفيلم جاء من صحفي سوفيتي يتساءل فيه كيفية (الاتحاد) بالسجون الفنلندية لأنه ينوي قضاء أجازته القادمة فيها ! ولك أن تتخيل المحنى المزوج الساحر في كلماته !!

إلى جانب أفلام المسابقة الرسمية ، قام المهرجان بتنظيم بانوراما لأفضل الأفلام التي عرضت خلال العاميين الماضيين في مجموعة من المهرجانات السينمائية العالمية ، مما أضفى عمقاً فنياً واتساعاً على المهرجان الذي لم تكن بعض الأفلام التي عرضت داخل المسابقة جدرة به .

من المجر - يأتي فيلم « هانوسين » لشتيفان سابو استكمالاً لسلسلة الأفلام التي يحاول فيها المخرج أن يلقى الضوء على شخصيات من التاريخ المجري الحديث ، ويعيد بها تصوير الواقع التاريخي لأوروبا في أواخر القرن التاسع

عشر وأوائل القرن العشرين . يتناول الفيلم قصة جندي يصاب بإصابات بالغة خلال الحرب العالمية الأولى . لكن طبيبه يكشف أثناء علاجه أن الرجل يملك قدرة خارقة على التنبؤ بالمستقبل أو استشعار الأحداث عن بعد .

ويختار الرجل - الذي قرر استئثار مواهبه غير العادية في عالم الاستعراضات الليلية - اسم « هانوسين » ، وتتزايد شهرته في أوروبا كلها ، ليصبح جزءاً (أسطورياً) خرافياً من (واقع) أوروبا الثلاثينات . هذا كايو هانوسين - عندما يتنبأ بصعود هتلر والتنازين إلى السلطة - بشراً ونذيراً في الوقت ذاته لاقترب أوروبا من حافة الانهيار . (وهنا يلتقى فيلم « هانوسين » في مفارقة وتناقض عميقين مع « الديكتاتور العظيم ») . وبعد أن يكون هانوسين - نصف البني ونصف الدجال - قد أصبح جزءاً من عالم النازية ، يقبض عليه النازيون ، وفي مشهد يذكرنا بنهاية الفيلم السابق لسابو « الكولونيل ديدل » ، يقتلونه في الغابة عند الفجر .

وعلى الرغم من تلك الحرفية التقنية العالية التي لا يمكن أن تحفظها العين في فيلم سابو ، فإن الفيلم يبدو غير مقنع عندما يجعل من هذا البطل الغامض ، ذي القدرات السخرية الخارقة ، تمبراً عن العملية التاريخية الحقيقية لصعود النازية .

ولقد كان عرض آخر أفلام المخرج العظيم يوريس إيفانز تكريماً لهذا الفنان الذي كان قد رحل عن عالمنا قبل أيام معدودة من بداية المهرجان . والفيلم هو « قصة الريح » الذي أخرجه إيفانز بعد سنوات طويلة من التوقف ، وبعد رحلة طويلة في الحياة والفن ، عمل فيها منذ بداية الثلاثينات في السينما التسجيلية ، ثم انتقل إلى العمل في اسبانيا إلى جانب الجمهوريين خلال الحرب الأهلية ، ثم إلى اندونيسيا بعد استقلالها عن هولندا ، وأخيراً إلى الصين : الثورة والحضارة ، حيث قضى بقية حياته هناك .

وفيلمه « قصة الريح » فيلم ساحر بحق ، يجمع في تقنياته شديدة الوراثة والآبار بين النزعات التسجيلية ،

الطلق ، في ساحة خالية ، ويأتى طفل صغير حاملاً كرسيه الخشبي ، يختار أفضل مكان للجلوس أمام الشاشة ، ويجلس منتظراً بداية العرض .

أما فيلم « مصر غجرى » للمخرج البولندي الشاب إمير كوستوريتسا ، فيتناول قصة شاب غجرى ، تكاد تكون رمزاً لقصة الانسان في براءته الأولى ، واضطراره للانغماس في أحوال العالم لكي يظل على قيد الحياة . إن الفتى الغجرى المراهق يعشق فتاة ، ويهربان لتعميد حبهما في بحيرة في طقس احتفالي وثقى غريب . لكن أم الفتاة تريد رجلاً (ناجحاً) ، ويتحقق هذا النجاح — كما تفرضه الظروف الاجتماعية ، عندما تضطره الظروف الى مرافقة واحد من ملوك الغجر الذي يسيطر على مملكة صغيرة من الشحاخين والنصاين والقوادين والعاهرات . ويصعد نجم الفتى حتى يصبح مساعداً لملك الغجر . وحين يهود بالأموال التي سرقها ليتزوج الفتاة ، يكشف أنها أصبحت — أملاً ، ويرفض — بعد أن علمته الحياة المرارة وجعلته لايمصدق وجود شيء اسمه البراءة — أن يوافق على أن الجنين هو طفله . لكن الفتاة تموت وهي تلد طفلها ، الذي سوف يكون عليه من جديد أن يكرر قصة البراءة والسقوط .

ويجمع نسج الفيلم في رقة وشاعرية بين المادة والميتافيزيقا ، وبين الأرض والسماء ، وبين الواقع والخيال ، وبين الحياة والفن .

ثبت — المرة بعد المرة — أن معظم تجارب السينما الناجحة هي تلك التي تتناول العالم الإنساني ، بكل مرحه ومأساويته ، وبساطته وتعقيده ، وتفاهته وعظمته .

إنها السينما التي تضع الانسان في قلب هذا العالم ، لتؤكد على الدوام ذلك الشعاع الذي تخلي عنه مهرجان موسكو هذا العام : « من أجل الإنسانية في الفن السينمائي ، ومن أجل السلام والصداقة بين الشعوب » .

والروائية ، والسوريالية في مزيج شعري صاف ، يتأمل فيه ابتناز ذاته ، والعالم ، ويلقى الضوء على التناقضات الجذلية في رحلة الإنسانية التي تتميز الدهشة والأسمى معاً في ذلك الوقت القصير الذي يمتد في حياة الانسان بين الميلاد والموت .

ولايتورى سكولا عرض فيلم « سينما سيلندور » الذي يحمل نفس المزيج الساحر من السجين والمرارة . والفيلم عن فن السينما الذي يرى اسكولا — بأننى — أنه فقد بهائه القديم ، وانصرفت الناس عنه . والسينما في الفيلم هي تاريخ الفن السينمائي مجسداً في تاريخ دار عرض في قرية صغيرة ، استمرها يوماً مغامر جوال يشتغل بالعرض السينمائي المتنقلة في الهواء الطلق ، لكن حب الناس للسينما جعله يؤسس داراً للعرض باسم سيلندور ، يرثها ابنه لكي يكمل مشروع أبيه . ويعرف الابن على راقصة تعمل في الملاهي الليلية فتتحول الى العمل معه وتشاركه حياته . وتحول تلك الثورة الانسانية الصغيرة يدور عالم صغير من عشاق السينما : شاب يلتفت بالمرأة ويشق من خلالها السينما ويتبني به الأمر للعمل في كايته العرض ، لتظل تجارب حياته جميعها مقبسة مما يشاهده من أفلام . ورجل كهول يملك محل بيع الكتب ، يذهب لمشاهدة الأفلام كل يوم اقتناصاً بالمرأة الجميلة .

وفي دار العرض يعود تاريخ السينما ، بدءاً من لومير ، ومروراً بالفنانين السينمائيين الكبار مثل لانج ، وكابرا ، وفيليبى ، وتاليفانى ... لكن دار العرض أصبحت اليوم مهددة بالأفلاس لانصراف الناس عنها لمشاهدة التلفزيون .

وفي اليوم الذي يبدأ فيه بيع دار العرض لتتحول الى صالة للمزادات ، يأتي الحل كما يراه سكولا : رقيقاً ، بسيطاً ، شاعرياً ، في أن الناس الذين يعشقون السينما يجب أن يدافعوا عنها . فترى المشاهدين يتقاطرون الواحد بعد الآخر على دار العرض ، يجلسون على الكراسي التي كان العمال على وشك انتزاعها . وينتهى الفيلم بنفس لقطة البداية ، بالأبيض والأسود : شاشة عرض في الهواء

تليفزيون

الكهف والوهم والحب

سليمان شفيق

تلك الشخصية التي قدمت بشكل غير مقنع .
وتكتمل المهزلة بأن يتكرر محمد جلال عنصر
نسائي في الضباط الأحرار وهي إحدى عاهرات
الملك (هالة صدقي) ومن فراش الملك إلى ذروة
الوطنية حيث يفرد لها المسلسل زمنا وأداء دوراً
أكبر من كافة الضباط الأحرار مجتمعين بحيث يبدو
الأمر في النهاية كما لو أن التغيير في مصر لم يأت
بفعل قوى ثورية ووطنية أثرت ثورة يوليو بل إن
التغيير قد جاء من داخل الكهف أو قل فراش الملك
ذاته .

الوهم :

قدم المسلسل كفصاح الشعب المصري في
الستينيات على أنه وهم كبير وأفرد مساحات
واسعة للتعذيب والقتل في السجون والاختلاسات
في القطاع العام وأبرز بشكل خاص عملاء
البوليس الإنجليزي والسراي كمنشئين للاتحاد
الاشتراكي والتجربة ككل (صلاح قابيل -
رئيس مجلس إدارة شركة الكرنك للنسيج وعضو
اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكي) من جهة أو
فاتن أوبه الراقصة (شهيرة) . بحيث لا يبدو
الأمر أن يكون دفاعاً مجيداً عن التعذيب الذي
يحدث الآن ووضعه في سياق مرور . كل هذا لا
ينفي وقوع تعذيب لقوى سياسية راح ضحيته

شهد التلفزيون المصري مؤخرًا وبعد مسلسل رأفت
الهجان موجة من الأعمال الوطنية .

في إطار تلك الموجة قدمت أعمال جادة
وهادئة وأعمال أخرى - وتشكل الأغلبية -
كان الهدف منها هو تزييف التاريخ درامياً ومزجه
بالحاضر لتشكيل رؤية عن الحاضر واستنباط
مفاهيم مشوهة لمستقبل يحكمه العجز . وفي هذا
السياق لعب مسلسل « الكهف والوهم
والحب » دوراً هاماً كنموذج للدراما التلفزيونية
التي تستهدف تزييف الوعي والتاريخ معاً .

الكهف :

قدم المسلسل مصر الأربعينيات والخمسينيات
من خلال ملك وسم (محمد وفيق) وحاشيته
ونساء وكلهم يرتدون الملابس العصرية ويتمتعون
بالذكاء والحضارية وفي المقابل حركة وطنية
ضعيفة يمثل الطلاب بنائها الأساسي (رغم أن تلك
الفترة شهدت تكوين اللجنة الوطنية للعمل
والطلبة) وقدم المسلسل مجموعة الطلاب بشكل
هزل أحدهم معترف ولم يتحمل التعذيب (عبد
العزيز غنيون) . وآخر مدعى يتحول للعمل مع
البوليس السياسي (احمد بدير) وثالث فار إلى لندن
للدراية ورابع غير قادر على الفعل (نبيل
الحلفاوى) الذي لعب شخصية صابر عبد القوى

شهداء مثل شهيدى عطية وليس اسحاق وفريد
حداد وآخرين ، الا ان ذلك لاينفى الانجازات
الوطنية والتقدمية التى حدثت في ذلك العهد
ولازلنا ندافع عنها حتى الآن .

الحسب :

وهنا يسفر المسلسل عن وجهه الحقيقى
ويتزوج عادل حفيد رئيس قلم البوليس السياسى
من أمل ابنة منظمة الشباب وكما جاء الحل من رحم
النظام الملكى يستمر احفاد النظام الملكى والبوليس
وكما تحولت هالة صديق من فراش الملك الى
الوطنية نراها محبة تطمح للحج ويمسح المسلسل
بشكل كامل صورة الحركة الوطنية المصرية
ليصبح تاريخها رهنا بتاريخ العاهرات والغوازى
وعملاء النظام الملكى .

اجابات وتعليقات موجزة على أسئلة واتهامات غاضبة

بشير السباعي

بادىء ذى بدء ، أرجو من القارئ الكريم اعفائى من « الرد » على مهاترات و شتام
الدكتور رفعت السعيد التى عاد الى شحذ نضالها فى عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة .

والواقع اننى كنت قد قصدت من وراء نبرة ردى — الهادئة — على مقاله الذى نشره فى عدد
مارس ١٩٨٩ ان تكون رسالة غير مباشرة اليه تدعوه الى تجنب الإنجرار الى المهاترات والشتام ،
خاصة وأن المعارك الفكرية لايمكن كسبها عن طريق مثل هذه الوسائل . ولكن يبدو أن رسالتى الى
الدكتور لم تصل ، وأنا لأملك سوى الأسف لذلك .

أجابات على تساؤلات :

يتساءل الدكتور رفعت السعيد : أين ومتى وكيف كان ستالين طرفا فى مناظرة حول اشكال
ومراحل تطور التنظيم الاجتماعى ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن ستالين قد تحدث عن اشكال ومراحل تطور التنظيم
الاجتماعى فى كراسه الشهير : « المادية الجدلية والمادية التاريخية » فى عام ١٩٣٨ والذى يشكّل
الجزء الثانى من الفصل الرابع من كتاب : « تاريخ الحزب الشيوعى السوفيتى / البلاشفة/ » . وفى
هذا الكراس يحدد ستالين خمسة أنماط اساسية للتنظيم الاجتماعى ولايشير الى النقط الآسيوى
للانتاج (١) .

أما المناظرة الستالينية ضد اطروحة ماركس عن التخط الآسيوى للانتاج فقد بدأت على نطاق محدود فى عام ١٩٢٩ ثم اتسعت فى عامى ١٩٣٠ و ١٩٣١ . وكان أبرز فرسان هذه الحملة هم ج . دوبروفسكى وى . يولك وم . جوديس . وقد اتهموا ماركس بقصور المعلومات وبعدم فهم التخط القطاعى للانتاج (ج . دوبروفسكى) وبعدم فهم تعاليمه هو ا (ي . يولك) . ويمكن للدكتور الرجوع إلى كتاب ج . دوبروفسكى : حول مسألة جوهر التخط « الآسيوى للانتاج » ، موسكو ، ١٩٢٩ ، بالروسية ، وإلى مداخلة ي . يولك المنشورة فى كتاب : « مناقشة حول التخط الآسيوى للانتاج » ، موسكو ، ليننجراد ، ١٩٣١ ، بالروسية ، وإلى مداخلة م . جوديس فى هذا الكتاب الأخير . كما أن الباحث الاقتصادى السوفيتى الشهيرى . فارجا قد قدم عرضا جيدا لهذه المناظرة فى كتاب : « دراسات حول مشكلات الاقتصاد السياسى للرأسمالية » ، موسكو ، ١٩٦٤ ، بالروسية . ونحيل الدكتور الى الترجمة الانجليزية لهذا الكتاب (ص ص ٣٣٠ — ٣٥١) ، والمنشورة فى موسكو فى عام ١٩٦٨ تحت عنوان : « المشكلات السياسية — الاقتصادية للرأسمالية »^(٢) .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : ماهو المقصود بالقول بأن مراحل التطور الخمس (المشاعية البدائية — العبودية — الاقطاعية — الرأسمالية — الشيوعية) مراحل « ضرورية » ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن المقصود بهذا القول هو أن المراحل الخمس مراحل لابد لاي مجتمع بشرى من المرور بالمراحل الأربع الأولى منها كلها قبل أن يصل الى المرحلة الشيوعية ، وهو قول استنكره ماركس بشدة فى عام ١٨٧٧^(٣) ، كما أنه يتعارض مع الواقع التاريخى .

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد : بآى حق سمح كاتب هذه السطور لنفسه تصنيف المستشرقين السوفيت الى ثلاث مجموعات متمايزة فى المناظرة حول مشكلات التطور التاريخى لبلدان الشرق وتحديد اسماء ممثلين بارزين لهذه المجموعات ؟

وجوابى على هذا التساؤل هو أن هذا التصنيف وهذا التحديد ليسا من عندى — رغم أنهما من حقى ومن حق كل متابع للاستشرق السوفيتى فى مصادرة الأصلية ا — بل هما من عند المستشرق السوفيتى ل . ب . آلايف والذى قام بهما فى مقال يمكن للدكتور الرجوع اليه فى مجلة « شعوب آسيا وأفريقيا » الروسية ، العدد ٤ ، عام ١٩٧٧ ، ص ص ٦٧ — ٧٩ ا

ويتساءل الدكتور رفعت السعيد أخيرا — واعتذر للقارئ الكريم اذ أورد هذا التساؤل (١) واذا أحبب عليه : اذا كان بشرى السباعى يضع تورايف فى الدرجة العاشرة ، ففى أية درجة يضع بشرى السباعى نفسه ؟

المادية التاريخية :

- يعلن الدكتور رفعت السعيد نقطتين يدعو الى وجوب التوقف عندهما :
- ١ - ان المادية التاريخية ركن اساسى من أركان الماركسية .
 - ٢ - ان المادية التاريخية تقوم على اساس أطروحة مراحل التطور الخمس وأن هذه الأطروحة تشكل جوهر المادية التاريخية .

بالنسبة للنقطة الأولى ، لأدري بالتحديد ضد من يعلنها الدكتور ، فأى ملم بالماركسية سواء كان ماركسيا أم لم يكن ، لا يمكن أن ينكر هذه الحقيقة .

وبالنسبة للنقطة الثانية ، يكرر الدكتور ماسبق ان قاله في عدد مارس ١٩٨٩ من هذه المجلة وماسبق أن ردنا عليه في عدد ابريل ١٩٨٩ . وللمرة الثانية يعجز الدكتور ، الذى يزعم أن ماركس وإنجلز ولينين يؤيدون هذا الزعم ، عن ايراد استشهداد واحد من ماركس أو إنجلز أو لينين لتأييد زعمه ، وبدلاً من ذلك ، يخيلنا الدكتور الى السيد غليزمان الذى لاتعلو درجته كثيراً عن درجة السيد تورانييف !

وحسباً لهذه النقطة ، أود أن الفت انتباه الدكتور الى أن مذكره كاتب هذه السطور في عدد ابريل ١٩٨٩ من هذه المجلة عن جوهر المادية التاريخية لم يكن أكثر من طرح لما ذكره إنجلز عن هذا الموضوع في رسالته الى ج . بلوخ بتاريخ ٢١ - ٢٢ سبتمبر ١٨٩٠ وفي مقدمته للطبعة الانجليزية لكراس : « الاشتراكية : الطوباوية والعلمية » ، الصادرة في عام ١٨٩٢ - وأرجو من الدكتور ألا يتصور اننى كنت أزعم « لغماً » تروتسكيا في طريقه ، فالرسالة والمقدمة مشهورتان الى حد بعيد !

نقط مستقل أم حالة خاصة لنقط آخر ؟

يشير الدكتور رفعت السعيد الى أن ماركس وإنجلز لم يعتبرا النقط الآسيوى للنتاج نمطاً مستقلاً ، ويحاول الانحاء بأن ماركس وإنجلز كانا يعتبران هذا النمط حالة خاصة من حالات العبودية أو الاقطاع !

وعلاوة على أن الدكتور لا يثبت صحة هذه الاشارة ولا مشروعية هذا الانحاء ، فانه عندما يورد جملة ماركس الشهيرة في مقدمة كتاب : « مساهمة في نقد الاقتصاد السياسى » والى يتحدث فيها ماركس عن أنماط انتاج متميزة ، يخالف عمداً اشارة ماركس الى النمط الآسيوى للنتاج والى ترد قبل اشارة ماركس الى الأنماط الأخرى : القديم والقطاعى والبورجوازي الحديث !

وجزائى على هذا السؤال هو أننى أضع نفسى فى الدرجة التى يضع نفسه فيها أى انسان عادى بسيط يحترم الحقيقة التاريخية ويدافع عنها فى وجه أى مزور لها ، حتى ولو كان هذا المزور عضواً فى معهد الاستشراق أ

وللاطلاع على تنفيذ تفصيل لمثل هذه الاشارة وهذا الانحاء ، نحيل القارىء الى كتاب الباحث السوفيتى ي. فارجا الذى سبقت الاشارة اليه .

ابتكار :

ويستخدم الدكتور رفعت السعيد مصطلحاً جديداً من ابتكاره ، هو مصطلح « التشكيلة الخماسية » !

وتعليقاً على هذا الابتكار ، تُذكرُ الدكتور بأن من الممكن الحديث عن « تشكيلات اجتماعية — اقتصادية » وعن غطط لهذه التشكيلات ، أما الحديث عن « تشكيلة خماسية » فهو لغز من الالغاز ، لا أكر ولا أقل !

« تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » !

يتصور الدكتور رفعت السعيد أن هناك مؤامرة لـ « تأميم » أحمد صادق سعد لحساب « التروتسكية » . وهذا التصور لا يستند الى أى اساس . فمعركة أحمد صادق سعد مع الستالينية معركة جزئية ، وتبنى أطروحة الخط الآسيوى للانتاج ليس علامة غارقة من علامات « التروتسكية » التى يحلو للكثيرين عندنا الحديث عنها واصدار احكام بشأنها وبشأن علاقتها بالماركسية دون أن يكونوا قد اطلعوا على كتابات تروتسكى !

المسألة باختصار ، هى أن « التروتسكية » تعتبر أطروحة الخط الآسيوى للانتاج أطروحة ماركسية وأن البحث التاريخى هو وحده الذى يمكن أن يسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الأطروحة وأن حذف هذه الأطروحة ليس غير تزييف لأراء ماركس عن أنماط الانتاج وأن الستالينية قد تورطت فى مثل هذا التزييف !

فما الذى يثير الدهشة فى هذا الكلام ؟

وما هو « المنطق » الذى يميز اعتبار هذا الكلام عداء للماركسية أو دليلاً على الانتقائية ؟

الهوامش :

- (١) انظر ، « تاريخ الحزب الشيوعي السوفيتي (البلاشفة) » ، موسكو ، ١٩٤٣ ، ص ١٢٣ ، بالإنجليزية .
 - (٢) يعتبر ي . فارجا (١٨٧٩ — ١٩٦٤) من أبرز الباحثين الاقتصاديين السوفيت ، وهو من أصل مجرى . وقد عارض جوانب من الستالينية خلال أواخر الأربعينيات ، الأمر الذي قاد إلى التكتيل به . ولم يمر رد الاعتبار إليه إلا بعد موت ستالين .
 - (٣) انظر ، رسالة ماركس إلى هيئة تحرير مجلة « المذكرات الوطنية » الروسية ، والمنشورة في ك . ماركس وف . إنجلز : « المراسلات المختارة » موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ص ٣١١ — ٣١٣ ، بالإنجليزية . وفي هذه الرسالة الهامة ، يسخر ماركس من ميخائيلوفسكي على النحو التالي : « أنه يشعر أنه يجب عليه وجوباً مطلقاً أن يسمح مخططي التاريخي لاصبل الرأسمالية في أوروبا الغربية وأن يحوله إلى نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذي كتب على كل شعب أن يسلكه ، أي كانت الظروف التاريخية التي يجد نفسه فيها ، حتى يتسنى له أن يصل في نهاية الأمر إلى شكل الاقتصاد الذي يكفل اكمل تطور للانسان ، إلى جانب أكبر اسراع للقوى الانتاجية للعمل الاجتماعي . لكنني اطلب عفو» ، وقد وصف ماركس مثل هذه النظرية التاريخية — الفلسفية بأنها « مفارقة للتاريخ » !
- ومن الواضح أن كلام ماركس هنا يتعارض على طول الخط مع مخطط المراحل الخمس الضرورية الذي عرضه ستالين في كراس « المادة الجدلية والمادة التاريخية » و « الذي خلق مشاكل عسيرة للمؤرخين السوفيت الذين استسلموا لاستئصال ستالين اطروحة ماركس عن الخط الآسوري للاتناج و . وا يجهلون انفسهم في البحث عن تعاقب المراحل الأربع الأولى في تاريخ كل شعب وفي محاولة اكتشاف عبودية أو انتفاعية في تاريخ شعوب لم تعرف قط عبودية أو انتفاعية ، الأمر الذي قاد إلى تزيف تاريخ شعوب بأكملها وإلى تحطيف المراسلات التاريخية السوفيتية على مدار عقود . ولم يكن هنا التزيف وهذا التغلف غير نتيجة منطقية للانطلاق من « نظرية تاريخية — فلسفية عن الطريق العام الذي كتب على كل شعب أن يسلكه » .

مواصلة الحوار حول اليهودية والصهيونية في السينما

جاءتنا ثلاثة ردود ، تعليقاً على مقال سمير فريد ومقال أحمد يوسف ، حول المسألة الصهيونية في السينما . الردود لكل من « مجدى الطيب وعبد التواب حماد ، وشكرى الشامى .

وسوف ننشر ، منها ، الرد الأول للكاتب مجدى الطيب على الرغم مما فيه من بعض التجاوزات اللفظية . لكن مقال شكرى الشامى يصعب نشره ، باعتباره رداً أو مناقشة موضوعية ، فهو حافل مثلاً بوصف بعض النقاد السينائيين بالتطاول والهشاشة وإبلاغ البوليس والسخائم ، والعديد من الشتائم الشخصية التى لا يصح تداولها في حوار فكرى حول قضية فكرية ذات طابع حساس وملتبس . وهو يصف نفسه بأنه زملاء جيل محمد مندور وغنىى هلال والعالم والراعى وعلى أدهم ، ويرى من غيره من النقاد خرساً وصمّاً وكما !!

أما المقال الثالث فيصعب نشره . لأنه بالغ الطول والفخامة ، لا يصلح كرد أو تعليق ، وإن كان يناقش القضية بالتفصيل ، ويقلل من الحدة ، عن مسابقته .

وقد ناقشت رئيسة التحرير القضية بتفصيل واضح في افتتاحية العدد الماضى ، مينة الموقف الفكرى الذى تنطلق منه « أدب ونقد » ، وهو — مجدداً — التفريق بين اليهودية كدين والصهيونية كحركة سياسية عنصرية استيطانية .

وعلى الرغم مما فى المقال الذى اخترناه للنشر (موضوع مجدى الطيب) من الحديث عن أفلام لم تشاهد ، والاعتماد على أخبار غير موثقة ، وإتهام التقديمين بالتطبيع من الأبواب الخلفية ، إلا أنه — مع ذلك — يحمل وجهة نظر أكثر مما يحمل شتائم وادعاءات وخروج عن مجرى الموضوع الأصلى .

ويبدو أن الحاجة تزداد إلحاحا لتخصيص عدد من أعدادنا القادمة — أو ملف كامل — لمناقشة هذه القضية الحساسة الكبيرة ، حتى لانظل نضرب فى مثالية عنصرية ، مشابهة — من إحدى الزوايا — للعنصرية الصهيونية نفسها ، وإن اختلفت الأشكال والألفاظ .

« أدب ونقد »

أوهام التطبيع التقدمي

مجدى الطيب

في بحث بعنوان «السينما العربية الجديدة : الأمة ، الذاكرة ، المنفى» قدمه الدكتور فريد بوجدير لندوة السينما العربية في مهرجان دمشق السينائي الخامس، كشف الباحث عن عدد كبير من صناعات السينما العربية الجديدة في المهجر يسعى للتعبير عن أمته بالبحث في ذاكرته أيام الطفولة . وضرب مثالا على ذلك بالمخرج التونسي نوري بوزيد صاحب فيلم «ريح السد» و«ج. الجزائري محمد الاخضر حامينا صاحب فيلم «الصورة الأخيرة» . ولاحظ بوجدير ان فيلم «ريح السد» يحتوي على شخصية يهودية ايجابية غير صهيونية ونفس الشيء في فيلم «الصورة الأخيرة» . ويذكر الباحث ان هذا يدل على «أن الخيبات الناتجة عن الأيديولوجيات القومية قد عصفت بالخرمات التي كانت مفروضة باسم التقدمية اذ كان من المستحيل التفكير على هذا النحو في فترة الالتزام البرهاني السابق»^(١) . وعلى نحو مشابه انطلق الناقد السينائي سمير فريد في مقاله بعنوان «الأوهام العربية والحقيقة الفلسطينية» الذي نشرته مجلة «أدب ونقد» في عدد أبريل ١٩٨٩ حين أنكر على الشاب التونسي أن يهتم فيلم «عرس الجليل» اخراج ميشيل خليفي بأنه صهيوني عقب اعلان فوزه بالجائزة الذهبية لمهرجان قرطاج عام ١٩٨٨ .

ووجه الخطورة في المقال انه يتبنى وجهة نظر باتت تطاردنا في الآونة الاخيرة تنادي بضرورة التفريق بين ماهو يهودي وصهيوني . وفي سبيل ذلك فليس ثمة غضاضة في الترحيب بأفلام مثل : «ريح السد» و«الصورة الأخيرة» أو حتى «عرس الجليل» بزعم انها أفلام «تؤمن بأن التحرير لا يكفي ، وماتدعو اليه هو المقاومة الذكية التي تأخذ بعين الاعتبار ميزان القوى» — نص كلمات خليفي — أو «رفض الأفكار السائدة الاحادية الجانب التي تأتي على حساب الحقيقة» — كما يقول سمير فريد — فالمسألة لا تتحمل شبهة اذعان او استسلام للعدو من وجهة نظر الناقد ولكن «ذروة المقاومة أن نعيش مع هذا الشعب الملقق حتى لاثموت كما يريد»

ولعل الخجل الذى شعر به كاتب المقال عقب هزيمة يونيو حين اكتشف « بشرية البشر فى اسرائيل » وما استتبع ذلك من تفسير للهزيمة بقوله : « أن احدا لا يستطيع ان ينتصر وهو لا يعرف من يحارب أو بالأحرى وهو يحارب أشياحا غير مجسدين على أرض الواقع » يفسر المسألة كلها ، فالواقع يؤكد أن هناك اختراقا متعمداً نجح فى التسلل الى عقول بعض مثقفين وحولهم إلى «دعاة تطبيع تقدمى » بزعم أن اليهودية شيء والصهيونية شيء آخر ، متجاهلا — عن عمد — ان بلفور حين أصدر وعده المشؤم نص على « اقامة وطن قومى لليهود فى فلسطين » فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة . وان لم يقتنع البعض بذلك فهذا يعنى هدم القضية الفلسطينية من الأصل ، فأين تكمن المشكلة مادامنا نعرف بحق اليهود — ماداموا ليسوا صهيانية — فى اقامة وطن لهم فى فلسطين ؟

نعود لعرس الجليل لنرى فيه وجهاً آخر يختلف عما طرحه الناقد سمير فريد ، فالفيلم انطلق فى المقام الأول من دعوة مخرجه ميشيل خليفى التى يقول فيها : « ان كان الفيلم قد امتنع عن رسم صورة العدو فى اطار ساخر ففى هذا تأكيد على آدمية العدو قبل كل شيء ، فالشخصية الاسرائيلية بالنسبة لى هى شخصية آدمية قبل كل اعتبار » . وقوله أيضا : « ان فى افعال الشباب الفلسطينى نوعا من الصبائية لا يخلو منها الجيش الاسرائيلى » برغم انه لم يصور قط هذه الأفعال الأخرى بل تعمد اظهار القائد الاسرائيلى وجنوده بشكل رقيق للغاية مما أضفى عليهم نوعا من الاحترام والمهابة امام صلف وغباء أهل القرية — الفلسطينين — ودأبهم على اهانة الضيوف (١) والسخرية منهم طوال العرس مما دعى البعض الى القول أن فيلم « عرس الجليل » يصطنع صورة مشرقة للمؤسسة العسكرية الاسرائيلية . فاذا حاولنا ان نحاكم ميشيل خليفى بناء على ما يصرح به للصحف يسارع كاتب المقال باغلاق هذا الباب بقوله : « احاديث ميشيل خليفى الصحفية لا توضح وجهات نظره وإنما تزيدها التباسا فى بعض الاحيان » ومع ذلك يستشهد كاتب المقال به حين يقول فقط : ان هذا الفيلم صور فى فلسطين برغم انف الاحتلال الاسرائيلى وليس بفضل « وانه صور « بفضل النضال الطويل من اجل صنع مساحات للحرية فى قلب السيطرة الاسرائيلية » .

والحقيقة ان هذا الزعم ينتفى من اساسه بقول ميشيل خليفى فى مجال آخر : « لكى نحصل على تصريح من الاسرائيليين تقدمنا بموجز حذفنا منه بعض الاشياء التى كان يمكن ان تثير ازعاجهم أو تخلق مشاكل » . فأين هى اذن سينما المقاومة التى يراها سمير فريد فى فيلم توافق السلطات الاسرائيلية عليه ؟ أم تراه يؤمن بديمقراطية اعظم دولة فى المنطقة تلك التى تسمح بانطلاق سينما المقاومة من عبايتها ؟

ان القول بأن فيلم « عرس الجليل » ناضل ضد السيطرة الاسرائيلية وصور برغم انف الاحتلال غير صحيح ، فالفيلم فى صورته النهائية لا يدين العدو الاسرائيلى بل يفرط فى اظهار الصقور الاسرائيلية



وكانها حمام ودودة . ثم يكرس للاحتلال على لسان الحاكم العسكري حين يدعو مختار القرية للبقاء حتى نهاية العرس فيقول : « في استطاعتنا أن نبقى معكم آلاف السنين ».

مثل هذه النزعة المتعاطفة التي تحملها بعض الكتابات في الآونة الأخيرة تؤكد بما لا يدع مجالا للشك ان الصهيونية العالمية نجحت في التسلل الى هذه الكتابات فراح اصحابها يرددون نفس المقولات الخادعة التي تفرق بين الصهيونية واليهودية ، ولعل أكبر دليل على ذلك ان افلام : ربح السد ، والصورة الأخيرة التي تسعى لدجج الشخصية اليهودية في المجتمع العربي والتي ورد ذكرها في بحث بوجدير تطاردها ايضا تهمة الصهيونية حتى ان الصحافة الجزائرية افادت ان الكاتب الجزائري مراد بوربون رفع دعوى قضائية على المخرج الأخضر حامينا بتهمة فيها بالتضيامن مع شركة كانون الصهيونية التي يملكها الاسرائيليان مناحم جولان ويورام جلوباس لاستثمار وتوزيع فيلمه « الصورة الأخيرة » . وأكد بوربون ان المخرج «لم يتوقف يوما عن تأكيد ميوله الصهيونية الواضحة » من خلال تعريفه عن نفسه الى صحيفة فرنسية بأنه « وسيط سرى وأحد الجزائريين النادرين الذين يقومون باتصالات متكررة مع الاسرائيليين » (٢) .

من هنا فلا غبار ان تظل نظرة الشك قائمة تجاه خليفى وحامينا وبوزيد سواء فى ندوة حزب التجمع أو غيرها من المحافل التى لم يصلها ذلك النوع من التطبيع التقدمى الذى انتهجه البعض فى الآونة الأخيرة لأن جوهر الصراع العربى / الاسرائيلى سيبقى أكبر من كونه (خصام بين طفلين على شىء ما زال وانتهى بفعل الشمس الواحدة التى قربت بين ألوان الجلدين العربى والاسرائيلى. ٣ .

بقيت مسألة اخيرة وهى الخاصة بقول كاتب المقال : « ان اعلان هذا الفوز جاء بعد اعلان فوز الفيلم بجائزة هانى جوهرية التى تقدمها منظمة التحرير الفلسطينية » لينفى عن الفيلم تهمة الصهيونية .

وفى رأى ان هذا لا يعد مقياسا على الاطلاق ، فمن حق أى شخص ان يرى فى الفيلم ما يراه حتى لو منحتة منظمة التحرير أرفع جوائزها لان منظمة التحرير ليست صاحبة الحق الوحيد فى تقييم الأفلام .لئى تعالج القضية الفلسطينية ومنحها صكوك الوطنية باعتبارها الممثل الشرعى والوحيد للشعب الفلسطينى .

هوامش :

(١) ممر فريد ، قراءة نقدية لأبحاث ندوة السبىا العربية ، نشرة نادى السبىا ، السنة ٢١ .

(٢) الرأى العام ، جريدة يومية ، الكويت ، ١٩٨٩/١/٢١ .

عبد الوهاب .. ومن غير ليه

عصام عبد الوهاب

إذا قلنا أن الحان عبد الوهاب شجية جداً .. ومتقنة الصنعة لكائنات الاجابة بنعم .. ولكن ملحنين آخرين أيضا ألحانهم شجية جداً .. ومتقنة الصنعة .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب في بعض أغانيه استطاع الربط بين معنى الكلمة وبين اللحن والتصوير الجيد لمعاني الكلمات بالموسيقى .. مثلاً .. لكائنات الاجابة بنعم ، ولكن ملحنين آخرين فعلوا هذا بشكل أكثر اكتمالا .. مثل سيد درويش والشيخ إمام .

وإذا قلنا ان عبد الوهاب قدم من الأشكال والألوان المتنوعة والجديدة الكثير لكائنات الاجابة بنعم .. ولم يستطع أحد من الملحنين الآخرين أن يقدم نصف ما قدمه عبد الوهاب في هذا كماً وكيفاً .. وذلك هي الاضافة التي تحسب له وتميز اتجاهه .. فبعد الوهاب هو بلاش شك « رائد حركة التجديد في الأغنية المصرية » . بعد أن دخل شعثها من سيد درويش وسار بها في غير الطريق الذي كان يرمى إليه « سيد درويش » .. فقد كان التجديد عند « سيد » وسيلة لبلوغ أغراض وأهداف أخرى تخص نضوج المسرح الغنائي .. والتعبير عن الفقراء .. وإصلاح المجتمع .. وغيرها . بينما كان عند عبد الوهاب تجديدًا للتجديد والاستمتاع والطرب فقط .. وهي اضافة حقيقية وميزة تحسب لمبدع الوهاب على أية حال .

ربما تكون الإجابة واضحة .. سهلة .. إذا بيأنا .. لماذا نجح شريط أغنية « من غير ليه » في توزيع مبيعاته .. فمجرد إسم عبد الوهاب على أغنية جديده .. وبصوته شخصياً .. بعد انقطاع طويل عن الغناء .. كليل بنجاح الأغنية تجارياً .

فبعد الوهاب هو الملحن والمغني الكبير منذ العشرينات من هذا القرن وربما قبل ذلك .. حين كان يغني في فرقة سيد درويش المسرحية فكان هو الشاب الصغير المنير بالفترة الكبيرة التي حققها « سيد درويش » في طريقة تلحينه عن سبقه وعاصروه .

وسار عبد الوهاب في طريقه الفني نحو التجديد الذي كان سيد درويش قد بدأه .. متأثراً بطريقة التلحين فقط .. وليس بالمعالي والاتجاه العام .

فبعد أكثر من ستين عاماً وعبد الوهاب يغني ويلحن .. ستون عاماً قدم فيها الكثير من الأغاني المتنوعة له ولغيره من المطربين والمطربات وبعد هذا الكم الكبير من الأشكال والألوان والقوالب المتنوعة التي قدمها عبد الوهاب .. يلح سؤال هو .. هل هناك اضافة للأغنية المصرية .. قدمها عبد الوهاب .. وتميز بها عن غيره من الملحنين ! وهل هناك سمات واضحة لإتجاهه يمكن أن يسر عليها من بعده .. مثلما هي واضحة وقوية عند « سيد درويش » مثلاً .. رغم حياته القصيرة ؟

فبعد الوهاب هو ذلك المعرض الكبير .. المائل .. الذى نجد فيه من الألحان والقوالب الكلاسيكية .. لى الجديد والمتميز بألحان من أقصى الشرق لأقصى الغرب .. ولكنها مقدمة بشكل يتناسب مع الذوق المصرى والعربى فأى مشغل بالموسيقى أو هادى لا يجب أن يفوته زيارة « معرض عبد الوهاب » الذى يبيّنه ويعطيه ويحمته ..

وأكمل عبد الوهاب مساره .. فكان جديدا متطورا دائما .. شجى الألحان كعادته .. حتى كانت فترة ما بعد نكسة ٦٧ والبعينيات التى قدم فيها أغاني لعبد الحليم وأم كلثوم .. فيها من التفكك أكثر مما فيها من الترابط .. وبها استعراض عضلات فى مقدمات موسيقية طويلة .. لا علاقة لها بمضمون كلمات الأغنية .. فى ديكورات موسيقية زائدة ومضرة بالوحدة العضوية للأغنية . وقد كان هذا انتاجا للهبوط الذى أسفرت عنه الهزيمة السياسية .. وما تلاه من هزيمة اجتماعية .. وانفتاح اقتصادى أثر على مستوى الفنون ككل .. وليس الأغنية فقط .. ثم كان عام ١٩٨٩ حيث ظهرت آخر أغانيه « من غير ليه » وأول ما يلفت النظر فى هذه الأغنية تشابه فكرة مطلعها مع فكرة قصيدة لست أدري لأبى أبو ماضى .. كان قد لحنها وغناها عبد الوهاب منذ فترة طويلة وهى تقول :

جئت لا أعلم من أين ولكنى أتيت
ولقد أبصرت أمامى طريقا فمشيت
وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أتيت
كيف جئت كيف أبصرت طريقى
لست أدري

واغنية من غير ليه .. تقول .. جايين الدنيا مانعرف ليه ، ولا رايعين فين .. ولا عاوزين إيه .. مشاوير مرسومة لخطاونا ، غشينا فى غربة ليالينا .. الخ ..
حقا .. انه التساؤل الفلسفى الخالد .. سألّه الانسان ... ويسألّه دائما ولكن حذار أن يتحول هذا

الكلام إلى « أسلوب » فى حياتنا .. وتكون الاجابات دائما « من غير ليه » .. وأن يتحول هذا الى فكرة تغذى الاتجاه العبثى فى الحياة .. ضعبا لهذا المنهج يكون لا معنى للكفاح من أجل فكرة .. ولا معنى للتمسك بالمبادئ والقيم .. فلا يكون هناك مبدأ .. إلا الحصول على اللذة والمتعة الشخصية وإيثار السلامة والخوف من المخاطرة .

ويطبق « مرمى جميل عزيز » مؤلف الأغنية هذا المنهج على الحب .. فكما جئنا هذه الدنيا ما نعرف ليه .. فقد أصبحت حبيبي ولا أعرف ليه وتستمر الأغنية فى وصف إحساسه بالحبيب الذى أعطى للمنى لهذه الدنيا التى ليس لها معنى .. وكيف أصبح المنى محسوسا ملموساً لكن ولا أوصاف توصفها .. ثم الاحلام .. والفرحة .. والخوف الشديد على هذا الحبيب الذى اذا ضاع .. فستطبخ كل معاني الدنيا ، ثم نداء فى آخر مقطع إلى الحزن بأن يبعد بعيداً .

ولعل لأجل ما فى الأغنية من معان هى الجملة الأخيرة التى قالت : لولا الحب ماكان فى الدنيا ولا انسان .

● والآن وبعد أن تحدثنا عن كلمات الأغنية دعنا نرى الفترة التى نعيشها .. والتى أظهر فيها عبد الوهاب هذه الأغنية .. ماهى .. إذا كنا قد اتفقنا على أن السبعينات هى فترة هبوط اجتماعى وثقافى وفنى .. فإن فترة النصف الثانى من الثمانينات .. هى فترة « الاستهبال » الكبير التى نعيشها .. أن تم أكبر جريمة نصب فى تاريخ مصر .. وأن يستولى أصحاب شركات توظيف الأموال على أموال المودعين .. وعندما سألت المسؤولين .. لماذا تضع سين طويلة من الجهد والعرق والكفاح فى صنع مبلغ من المال يعيش عليه انسان ؟ ولماذا ولماذا ؟ كانت الاجابة « من غير ليه »

.. وكان قرار حل « المسرح المنجول » ثم عودته ثم لاشيء هو أيضا « من غير ليه »

ثم قوانين الاسكان الجديدة .. ومن قبل .. التطبيع مع اسرائيل و... و... كلها « من غير ليه » .



عبد الحليم



عبد الوهاب

كان قالب الأغنية على نفس النمط الذى لحن به عبد الوهاب أغاني أخرى عديدة .. بأن يبدأ الغناء حراً بتون إيقاع .. ثم يتبع هذا اللازمه الفعليه التى تتكرر بعد كل مقطع من مقاطع الأغنية .. بنفس الكلمات ونفس اللحن وتتخلل كل مقطع لزمات موسيقية مختلفة اللحن .. وبما يحسب للحن أنه قد بدأ عن المقدمات الموسيقية الطويلة والزخارف الكثيرة .. كما كان يحدث فى أغاني عبد الحليم وأم كلثوم فى السبعينات .. وكان جيلاً جديداً مصاحبة العود لصوت عبد الوهاب الشجي .. طوال فترة الغناء .. وبعد .. نرجو من الله أن يطيل عمر رائد حركة التجديد الغنائى المصرى وأن يحفظ له الصحة - والعافية .. كما نرجو من الله إنهاء المرحلة الإستهبالية التى تعيشها الآن .. وإن تسأل دائماً لماذا ؟ فيكون السبب واضحاً .. ومفهوماً .. ولا يكون الرد : من غير ليه ؟

فربما فى الرعى أو اللاوعى يكون « عبد الوهاب » قد تأثر بهذه الفترة .. ولهذا قدر اظهار الأغنية الآن .. وبصوته شخصياً .. ولكننا لا نلاحظ الانتشار الجماهيرى الواسع المتوقع لهذه الأغنية فلا نسمعها فى معظم المقاهى والبيوت وأمال التجارية .. كما كنا نسمع أحياناً عبد الوهاب .. فى أغاني عبد الحليم وأم كلثوم .. عندما تظهر مناعه فى كل مكان .. وتنضج الناس فى الشوارع .. أعتقد أن حبيب هذا .. هو .. أن اللحن لا يناسب احساس الناس الآن .. وفى هذه المرحلة .. فاللحن رصين .. وقرور .. فيه من النقولات الفنية بين أجناس مقامات متنوعة ما قد يدركه متخصص .. ولا يشعر به الانسان العادى ، فاللحن يمكن أن يغنى فى الأربعينات أو الخمسينات مثلاً .. ويكون ناجحاً أكثر من الآن ..



ضمت الأستاذ أباطة

الظاهر أن إدارة الرئيس مبارك ، قد اكتشفت - بعد ثماني سنوات من توليه الحكم - أن سلفه الراحل كان على حق ، حين وصف الكتاب والأدباء والصحفيين بأنهم كائنات « زلزلة » تمارس مهنة كتابة السخائم والسفالات ، وإلا ما عاد زوار الفجر إلى ممارسة هوايتهم في اعتقال الكتاب والأدباء والصحفيين - ضمن عشرات من المهنيين وقادة الحركة العمالية - وتفتيش منازلهم ، وإلقاءهم في عطف الحجز بأقسام الشرطة مع النشالين المبتدئين والقوادين الصغار ، وتجار المخدرات الذين لا ظهر لهم ..

وهكذا ضمت حملة اعتقالات ٢٥ أغسطس الماضي، سبعة من الكتاب والأدباء والصحفيين هم الزملاء والأصدقاء إبراهيم الحسيني (قاص) و سلوى بكر (قاصه) وفخرى لبيب (مترجم وكاتب) ومحدث الزاهد (صحفي) و د. محمد السيد سعيد (صحفي وباحث) وإبراهيم فتحى (ناقد) ومصطفى السعيد (صحفي) . وبدأ الفتح في رموسهم ، عن الآراء التي يعتنقونها ، والمبادئ التي يؤمنون بها .. وما زالت التحريات تجري لاكتشاف الذين يبيعون لهم الكتب والأقلام والأوراق التي يكتبون بها رزالاتهم .. وعاد مرة أخرى العهد الذي كانت أوراق النباية فيه ، تتضمن اتهامات من نوع تأليف - أو حيازة - قصة مناهضة ، أو قصيدة معاضه ، أو القيام بنشاط معاد لوزارة الثقافة .

وبينما تحركت نقابات العمال والصحفيين والمهندسين والمحامين والتجارين لتقف إلى جوار أعضائها من ضحايا حملة أغسطس ، وتطمئن إلى قانونية الاجراءات التي تتخذ معهم ، وتكفل لهم حق الدفاع ، وترعى شئونهم وشئون أسرهم ، فإن النقابة الوحيدة التي لم تهتم بما حدث ، ولم تحاول أن تعرفه ، هي اتحاد الكتاب الذي يرأسه - الآن وفي المستقبل - «الكاتب الديمقراطي الكبير» ثروت أباطة ..

وقد يكون السبب لأن المعتقلين ليسوا أعضاء بالاتحاد ، الذى تختار لجنة القيد المنبثقة عنه ، اعضاءه ، طبقاً لمزاج الأستاذ أباطة ، وتستبعد من لا يُعجبون بأدبه ، ومن لا تعجبه آراؤهم ..

وقد يكون السبب لأن الأستاذ أباطة ، يعتقد أن مهمة الاتحاد هي تأييد الحكومة ، حين تعتقل الأدباء أو الكتاب ، لأن الاعتراض على ما تفعل لا يتواءم مع منصب وكيل مجلس الشورى المعين من الحكومة ..

وكان هناك أسباباً كثيرة لصمت اتحاد الأستاذ أباطة ، فإن هناك أسباباً كثيرة لكى يتكلم الأدباء والمثقفون ، ذلك أن الصمت على مضادة حرية كاتب ، هو تحريض على اعتقال كل الأدباء والكتاب 1

شركة أبوزعبل للأسمدة والمواد الكيماوية

إحدى شركات قطاع الصناعات الكيماوية
١٧ شمس قصر النيل - القاهرة - ت ٣٩٤١١٢١ - ٣٩٤١٣٢٤

يسر الشركة أن تعلن عن إنتاجها

- ١- حامض الفوسفوريك
- ٢- وسماد التريبل سويفر فوسفات
- لأول مرة في جمهورية مصر العربية

وذلك تحقيقاً لمبدأ صنع في مصر وتوفيراً للنقد الأجنبي من أجل تحقيق التوازن في ميزان المدفوعات .

- ٣- الجبس الفوسفوري
- لمعالجة الأراضي القلوية ورفع إنتاجية الأراضي الضعيفة والبرور

٤- حامض الكبريتيك بكافة أنواعه

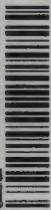
والرعيامن السادة الممددة للحصول على احتياجاتهم من هذه المنتجات
اللاتصال بالعنوان عاليه أو مصانع الشركة بأبوزعبل

ت : ٦٩٨٠٨٢ / ٦٩٨٦٨٢

ملاحظات الزعمال



Bibliotheca Alexandrina



0530723